



لا بيادية في موابهة الإرهاب الفكري

ور الكومة الآن اصعب واكثر تعقيداً عما كنا عليه الحال قبل عقدين أو شلاته عقود من الزيام المتدين أو شلاته عقود من الزيام القدين المناسعة البدين والمقدى من المناسعة باسم الدين يعارسه البعض ممن نفيا القصيم باسم الدين وصياحه المناسعة باسم الدين وصياحه المناسعة المناسعة باسم المناسعة ال

قلنا إن الهمنة الآن هي اكتر مسعوية من قبل، وهنا مسحيح، ولكنه بالقابل مسحيح جداً وملح اكتر، وفض الأمر الواقع، أو التعايش ممع بدلاً من التصدي له بالمحجة إلفظ للعظ يستم من التم وما التي لمعتب بصورة الأمر والواقع، أو التعايش ممع بدلاً من التصديم على المحجة إلفظات والمناب من المساورة ا

ما أخشاه إن نحن استمرانا دفن رؤوسنا هي الرمال، والانشخال هي طرح القضايا الشانوية والهامشية، واخترنا الحيادية تجاه قضية لا تقبل مثل هذا الخيار البائس والمدمر لحاضرنا ومستقبلنا... ما أخشاه أن نصل إلى مرحلة تكون تلك انفذة قد تقولت اكثر مما نقان أو نتخيل إلى حد الاستشراد بغرض ارائها واجتهاداتها، عندما سنجه النفسنا هي سجون مفلقة يحرسها جلاًدون لا تأخشهم الرحمة في ما يقدمون عليه تجاه سجائلهم. هذه صدورة قاتمة وتقترب من الياس، ولكن تصويبها أمر في متناول عقولنا أن نحن بنانا الخطوة الأولى لتصويب هذا الواقع، وأخذنا العبرة من الدروس التي تابعنا فصولها المربرة هذه الأيام، بالأطبى القريب.

ونسال مثقفينا على امتداد وطننا العربي: هل الحالة التي تخيلنا حدوثها ورسمنا صورتها القائمة قابلة للحدوث ام انه خيال الهائس و وهل السجن أصد قسوة من أن يتبرز كاتب من أفكاره التي ضعفها مجلداته المديدة تحت سطوة التهديد والتخوين والتكفير كما حدث مع الفكر الإسلامي سيد القمني الذي أضطر للهجرة من وطنه.

وهي ليست الحالة الأولى وإن كانت أكثر إيلاماً، ورسالة أشد وضوحاً للآخرين لتدارك تكرارها مستقبلاً.

CHERGY PLACE STRING CONTROL



ارتايلر، موسوسة بير راهالع الأن





جنون الأضطهاد والعظمة في رواية أديب لطه مسين 22_

أصوص بغداد : إنشاء لغة مـــــابعـــــد المــــداثة





النهـــاياتفچ روايات صنع الله إبراهيم

د. على القاسمي 🧼 ۲۱ الروالي ونظرية الكتابة — .. محمود طرشونة 🕒 🔞 أعاجيب السرد في شمس القراميد مفلح العدوان 📦 ۱۵ نقوش،حانة عند خميس، احمد بوزيان الرؤيا بين الصوفي والشاعر د. محمد القار ... عبد اللك اشهيون 🕒 ١٦ التصوير المفارق في رواي نخلة على الحافة ١٢ التهايات في روايات صنع الله إبراهيم _ - نادر رنتيسي 🗀 19 مساحة للتأمل «الشيخ والتلميذ» ---- د. صلاح جرار ١٧ تافذة ، الأبوة الأدبية، ___ _ د. إبراهيم خليل ٥٠ زجاج الوقت لهدية حسين ـ حسان عبد ۱۸ حواران نادران مع کویتزی ـــ - د. عبدالمالك أشهبون 🕒 ۸۱ شهادات 🝙 ۲۲ لصوص بغداد وهواء وطني مسرحيتان ... جمال عباد - طراد الكبيسى ١٠ في الكتابة والكتابة البيضاء في مهرجان قرطاج ١٣ وراء الأفق بحثاً عن الكاتب -- عزمی خمیس ٢٧ مجرد سؤال دبليغ حمدي وموسيقى السماء، _ ليلى الأطرش ... د خاله محمد عبد النبي ٦٤ منون الاضطهاد والعظمة في رواية أديب -- محمد الصال ٣٢ سيرة مكان في دار الباشا -



رئسى التحرير المسؤول

عسد الله حمدان

هيئت التحرير الاستشارية

د.ابراهیم خلیل الأطرش ريس ســـهــاوي يحيى القيسي _وفق ملكاوي

المراسطات باسم رئيس تحرير مجلة عمان امائة عمان الكبري

ص.ب (۱۳۲) تلفاکس ۲۹۲۸۷۱۰ ETTO . AT LATLA

الموقع الالكتروني: www.ammancity.gov.jo e-mail: amman_mg@yahoo.com البريد الالكتروني، رقم الايداع لدى دائرة الكتبة الوطنية

(a/ Y . . Y/ATT)

سكرثيرة التحرير التنفيذية ترمين أبو رصاع

التصميم / الاخراج والرسوم كفاح فاضل آل شبيب

- ترسل المضوعات مرفقة بالصور والاغلقة عبر الابميل. مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، وثن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- ◄ لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.









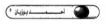


فالمائشهر. تسوتسي من منوب أفريقيا

مروان حمدان	آن تايلر ممسوسة بجراح العاقلات	٧٠	0
حسان الجودي	أبو العلاء المعري	Vŧ	U
د. إبراهيم الخطيب	تدور القصيدة	W	9
طالب هماش	مساء لوجهها الجميل	٧٨	0
محمد سناجلة	رؤى دامراة من سيلكون،	¥4	0
——— مصطفى الكيلاني	سيد الوحشتين	٨٠	9
علي بدر	محمد شكري أدب الهامش	AT	9
يحيى القيسي	فيلم الشهر	٨٩	0
د، أحمد النعيمي	إصدارات	17	0
ــــــ غازي الذبية	الماغوط آخر الشعراء المعلقين	17	0



الرؤيا بين الموفى والشاعر فه التبرية الشعرية المعامرة



الخروج عن بنية القصيدة القديمة ليس مجرد تمرد لا يستند إلى مبررات، سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، بقدر ما هو حاجة ملحَّة أفرزتها ظروف العصر آنذاك، تخليصاً للشعر مما ليس منه، والابتعاد به عن الوضوح المسرف، والتقريرية الفجَّة والموضوعية العلمية، إذ تقرر في بنية نظام القصيدة الكلاسيكية أن الوضوح عماد الشعرية، وبه يتحدد أفق الانتظار بين الباث (الشاعر) والمتلقي ويذلك تتوحد شفرة الخطاب مبدئيا.

> لقد صار الشعر رؤيا، أو مشروع رؤيا، يظل في حاجة إلى كشف، لا تنتهي آفاقه، ولا تتحدد أبعاده، يأتي من اللانهائي إلى اللانهائي؛ لا تُحْصُره الحدود، ولا تقيده الشبروط، ضمن عبلاقيات لفوية تحطم الملاثق الضديمة للبنى اللغوية المعيارية، مرجعيتها هي ذلك التجربة الباطنية، تنطاق منها وتحيل إليها.

هي ظل نظام معرفي مضارق، لم تعد البلاغة القديمة قادرة على استيماب هذه التجرية في غموضها وباطنيتها، وشفافيتها واتساعها . فكانت حاجة الشاعر المعاصر إلى بدائل أخرى تُلفى التناسب بين الأشياء على أساس الإيضاح المعقلن.

لقعد تأثر النقد العربي القديم بالروح العلمية والأساليب المنطقية تأثرا كبيراء من خلال ربط الشمر بالقوالب الجامدة الجاهزة، ووضع المادلات له كمعادلات العلماء والرياضيين، فصار الشعر في هذا المضهوم على أنه "قول موزون مشَّفَّي بدل على معنى (١)، وهذا ما يتنافى وطبيعة الشعر، مما ضَيِّق على الشاعر ملكات الإلهام، وحُبدٌ من أفضه الإبداعي، وغُدا الشمر العربي . في معظمه . أسير تلك التنظيرات الجامدة، فإذا "الشمر تعبير مباشر أضرب ما يكون إلى الاستنجابة الحسية (٢)، وإذا مفهوم الشعر هي النقد القديم صناعة، وصياغة ألفاظ، فصارت اللغة غاية في حدّ ذاتها. في حين أن

الشعر العاصر هو تجربة رؤيا يكمن في العالم الذى يؤسسه والرؤيا التي يكشف عنها، والآشاق التي يقتحمها للحساسية

ويذلك لا يمكن أن نصرف الشحر، إنه إنسيابي. ينفلت من كل تعريف. وينعثق من كل تحديد. لأنه ينبثق من مُعين مشدفق، يتسمّ بالديمومـة، والتجـدد، يشدفق من مجهول متأب على الكشف.

فالشعبر ألماصر يعتمد على الرؤيا الاستكشافية التي يتخذها الصوفى أداة ليتجاوز المحدود والمعقول ويتخطى الراهن الراكد، ولا يتأتى ذلك إلا عن طريق الرؤيا وهى قضرة خارج الشاهيم القائمة. هي إذن، تغييس في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها"(٤) حيث تحيل التناقض إلى ألفة. والتضاد تصالحا. وتلغى العلائق بين الأشياء وفق منظور باطني رؤيوي، وفق ترابط لا عقلي. تحتكم إلى زمن مفتوح، نسبى، متدفق، يتخطى قابلية الفهم العقلي إلى التأويل للإغتراف من ذاتية مضرطة، بعيدة عن الثابت الموضوعي.

والرؤيا عند الصوفي وسيلة للعبور إلى عالم أفضل لماينة المطلق، والوصول إلى الصفاء الروحاني، أما عند الشاعر فهي وسيلة للهروب من الوقائمية الفجة، الباردة، الميشة إلى عالم الذات والميشافيزيقا. والإيفال إلى حدّ الإغراق في ذاتية باطنية والتنشر بالغموض الذي قد يصل إلى حدًّ الإبهام.

لقد استمد الشمراء من المتصوفة أداتهم الضمالة في تجاوز الواقع الوقائمي، لأن المقل قاصر أبدًا عن إستكناء المقائق، ومن ثمة كانت الرؤية البصرية (الحسية) ترتبط بالشكل الشابت، في حين أن الرؤيا (البصيرة الداخلية) تبتعد عن الشكل وترتبط بالإحساس، بالممق، والحقيقة المستترة وراء الشكل والثبات، فيجتمع فيها ما لا يجتمع، ووصل ما لا يتصل لإثارة الدهشة، عن طريق تفجير اللغة الميارية وإنشاء علائق احتمالية مفارقة.

فالرؤيا تنبع من القلب لا المقل بل تشع في غيابه، وتتسع في حالة الحلم والغيبوية، وبها يرى الرائي سا لا يمكن إدراكه في حالة حضور العقل والحواس، ويذلك صارت الرؤيا معرفة صوفية، تلفي المنطق وتكرس فاعليتها من خلال تضخم الأنا المتحررة المتفتحة على الجهول.

إن الرائي يستلهم من الرؤيا بدائل عن طريق تفجير الساكن الثابت، واستشراف

المحاهيل والمتمة، نتيجة للنفى والقهر الخارجي، فيشيد في دواخله عالمًا رؤيوياً متجدداً، يتحدى به صرامة الواقع ورتابته، بما ضيه من هشاشة واهتراء، يند عن المقارر الي الطاقة العرفانية يستكشف الفوامض ويستجلى الآضاق الفاثرة في عمق الذات، فالرؤيا تستمد من النبوءة يقينها الأنها جزء من سئة وأريعين جزءًا من النبوة (٥) فالشعراء بذلك يحملون في بواطنهم من الثورة مشروع التغيير، عن طريق كشف عـمـا وراء الحس، وهتك للحجاب الذي يحول بين الإنسان وعالمه العلوي، وبذلك تمَّ إلغاء العقل على أنه

هاد، كون الرؤيا "ضرية تزيح كل حاجًز، أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه وهذا ما يسميه أبن عريي علم النظرة وهو يخطر هي النفس كلمح البصر"(١).

ومن هذا المنظور وجد الشاعر منفذا إلى عالم المتصوفة لتأسيس عالم مضاير تتسع فيه الذات، وتنفتح على آفاق مجهولة منهجها الحدس، متطلعا فيها إلى السموء ممانقا الجهول، باحثا عن عالم روحي بتخلص فيه من الأحباطات المتوالية. لأن كل الحقائق الوجودية متجلية في الذات من حيث كونها عالما مصفرا تتجلى فيه حقائق الوجود إذ تقلاحم المتضادات في شكل حميمي،

ولهذا كان التعويل على لغة الرميز، وتمويه الحشائق من شيل المتصوفة خوها من الفقهاء وعلماء الظاهر، من جهة، ولاتساع الرؤيا

وضيق الدلالة، وغموض العالم المبر عنه من جهة أخرى، ويذلك فالرمز للباث بعدا تواصليا، وهذا ما يجعل الرسالة قابلة للفهم، أو على الأقل إقامة جدل مع المتلقى، ولا يتأتى ذلك إلا إذا كان المتلقى يمتلك شفرة الخطاب،

فالرؤيا هي الأداة الوصيدة التي تمكّن الشاعر المعاصر من النضاذ إلى "ما وراء قشرة العالم. يخلق أبعادًا إنسانية وفنية جديدة (٧) لم يتسن له معرفتها من قبل. مما تقدم نخلص إلى أن هناك واقعين:

يملخ واقع حسى، عياني، وقائمي يشاهد ضيم الراثى الموجودات بالحواس المادية على مسا هي عليسه في ظاهرها، ويكون المنطق شائما على تعليسلاتها أداته الرؤية البصرية مجله العقل.

مملخ واقع ما ورائى، هلامي، لا يمكن القبض عليه، لا يخضع للمنطق، تتعانق فه التناقضات،

وتتزامل المتناقضات وتتضايف الأضداد أداته الرؤيا والبصيرة محله القلب.

ضمنهج الرؤيا يلغى القولات العقلية، التي تعشمه الحواس، وهذا ما أكمه التصدوفة في تعداملهم مع العدالم المتافيزيقي الذي يند عن العقل، فهي خارج العمقل والوعى إنها منطقمة الميتافيزيقياء والتصوف والحدس"(٨) وتتجلى في القلب الذي ينقلب من حال

كان التعويل على لغة الرمز، وتمويه الحقائق من قبل المتصوفة خوفا من الضضهاء وعلماء الظاهر، من جسهسة، ولاتساء الرؤيا وضيق الدلالة، وغسمسوض العبالم العبيس عنه من حسهدة أخسري

إلى حال. وفي كل حال يدرك من الذوق المرفائي ما لا يمكن للعقل أن يستوعبه، ويقدر ما يكون الرائي بقلبه مستعدا لاختبراق عالم الحسّ أو حجاب الحسّ تكون رؤياه صادقة، ومن هنا تفضلها الرؤيا في الحلم لأن خيال الناثم أقوى من خيال الستيقظ، (أي) إن النائم يخترق بطبيعته حجاب الحسِّ، ولهذا، فإن الراشي بقلبه يكون.... ناثما عما حوله مستغرفًا في الرؤيا"(٩).

همضى الحلم والرؤيا والنوم يختل بناء المنطق الاستعدلالي، وتفييب الحسواس، ويُفْسَعُ المجال الرحب لسرح القلب، فتبدو هناك عبوالم ثم يسبق للراثي أن رآها "ولهذا بمكن القبول إن منا

تكتشفه الرؤياء تعارضه بالضرورة الأدلة العقليسة ذلك أن الحس والعقل لا يدركانه"(١٠) هي حالة

شالقلب إذن هو مجلى الحضائق العرفانية. إذ به تتم عملية إدراك الموالم الخشية، عن طريق شعل الرؤياء وحبن ترسل لفظ القلب فإننا لا نعنى بأية حال من الأحوال ذلك العضو العضلي الموجود "هي الجسم، بل هو ثلك البصيرة التي تتشبث بأسمى ما وصلت إليه النبوة في اتصالها بالوحي لأن العقل في الأصل غير كأشف للفطاء في جميع المعضبلات"(١١) فالعقل رمز ما استقرّ، الجامد، وما كان. أما القلب يتجاوز حدود الرُمان والمكان، ليصل إلى أغوار المجهول المطلق، ومن ثمة تختلف

النظرتان إلى الشيء الواحسد، والضرق بين رؤية الشيء بعين الحسّ ورؤيته بعين القلب، هو أن الراشي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتا على صورة واحدة لا يتغيس، أما الراثي بالرؤية الثانية(*) لا يستقرّ على حال وإنما يتفير مظهره وإن بقي جوهره ثابتا فتفير الشيء تغيرًا مستمرا في نظر الرائي يدل على أن الراثي يرى بعين القلب لا بعين الحس ويعنى أن رؤياء إنما هي كشف (١٢) عن عالم غامض، مائع هلامي ، لا يتحدد

بشكل ثابت، ولا يتقولب بقالب معين. همن طريق الكشف المرهاني يدرك الرائى الحقيقة الكامنة وراء الظواهر المادية الحسية، يُهتك الحجاب "فتعرض النفس عند ارتضاعه إلى معرفة ما نتشوف

إليه من عالم الحق فتدرك في بعض الأحيان منه لمحة يكون فيها الظفر بالملوب"(١٢).

هذه اللمحد لا تحدث الأألف المطلت الموران وقوائق الرائعي . شامرا كان أم المطلت الموراني وقواف . هماله الطاهري، فينطلق مستمينا "الإنجيال والعلم والرائع اكتن يبائق علما الأخر (12) متعليا في القلب يبائق علما الذي يختصر الوجود كون الإنسان علما لمصدرًا يغترل في ذات كل التقاهضات. مصدرًا يغترل في ذات كل التقاهضات يرفض عنطق المحلس في الإحسان علما للمحلس المطلق المحلس التوافق وقائد المحلس المحلس التوافق وقائد الجماعة التحوافق وقائد الجماعة الكلمان المتعلق المحلس التحوافق وقائد الجماعة الاستحابة الذي لا يطعمه المحلس الاستحابة الذي لا يطعمه التحوافق وقائد الجماعة المحلس الاستحابة الذي لا يطعمه المحلس الاستحابة الذي لا يطعمه الكلمان الاستحابة الذي الاستحابة الكلمان الاستحابة الكلمان المحلس الاستحابة الكلمان المحلس الاستحابة الكلمان المحلس الاستحابة الكلمان المحلس الم

دسيري ملحساً في رهش منهج المحساً في رهش منهج والتركيب وياخذ بدنهج التحليل الماطقي والإشارة(٥) أكفائت قتله مشحولة بالرجز يطفى عليها القموض لأنه يخاطب بها المسحاب الدوق والمؤاجيد لا والمنطق.

والضرق بين الرؤية والرؤيا ليس كمياً بل نوعيا، من حيث طبيعة الإرادا والشرك نفسه، شعرت تصبح الرؤيا كشفا لا يصود الرائي ينظر إلى الفيط بعرن الحص، وإضا ينظر إليسا بعرن الخيال أو الدين الشاشة أو بعرن القلب(٧) كسا اكسا التصوفة وعلى راسهم الغزالي، ومن شدة صارت الرؤيا نقيضاً

للزمن الثابت، وفضيا للقاصدة الميارية التي يتشكل وفضيا الميارية الأكبور والفياسات، بل يتكسر وفضيا التركيب القاصدي، من شهير الميارية من شهيدا من من شهيدا منكل بالتمدد والانتفاعات على أبداد أخرى للدخول في عدال جديدة منكل المنابقة على المعادرة والانتفاء في الميارية المنابقة والمنابقة عمير دهالية والنابقة عمير دهالية والنابقة والملاقة عمير دهالية والنابقة المنابقة والملاقة عمير دهالية والنابقة والنابقة عمير دهالية والنابقة عمير دهالية والنابقة والنابقة والنابقة والنابقة والنابقة والنابقة والنابقة

يقستحم الشساعسر بالرؤيا المجاهيل المنطقة، ويلج العالم اليتافيزيقي إثارة الدهنسة، ورغبة في تقبير المستمر ووصولا إلى مموفة ما لا يمرف، وتشكيل ما لا ينحصر ويهذا فإن "الشعر نوع من السحر لأنه يهسف إلى أن يدرك ما لا

يلزكه المقارلا() (من معزل عن الزمخ المتارلا() والمس أاسموفي ومكنا طابعت القصيدة المستبد المست



عبد الوهاب البيالي

الف رق بين الرؤية والرؤيا ليس كمياً بل نوعي، من حيث طبيعة نوعي، من حيث طبيعة فحين "تصبح الرؤيا كشفا لا يعود الرائي ينظر إلى المالم بعين الرفس، وإنها ينظر إليه بعين الرفيا الوالين الفين الشائسة أو بعين القلب"

المفتوحة.

دالرقيا عماد الشعر للماصر، ينفذ الشاعر بواسطتها الى رحم الأسياء ليخرج من العالم الهلامي، الغامض إلى الوجود الواقعي بقصيدة في تشكيل مادي يستافت في العالمي، والثاني الواقية العلاية، الثاني الهلامي، والثاني الواقية بين الوجود بالفرق والرجود والعلى بعل إلى أرصزعه أطرو وقواعده ونظمه. وتشكياته المتاخلة فيحصل على ما يبدؤ فيض في الظاهر بابغ إعادة بنائه وفق منطق الرؤيا، متجوازا بذلك حريفة الواقي بوداك يين الالك يين الأسد

الرؤيوي مؤشرا إليه ودليلا عليه. مالرؤيا في النشر الماصر، منفذ يطال بها الشاعر على عالم خفي عن طريق المرفة المدسية معتمدا على الإلهام كيمد، معرفي غير خاضع للفق، ومشوعي، الروحاني إلى ما هو ذاتي إلى موضوعي، الروحاني إلى مادي، إلى موضوعي، الروحاني إلى مادي، خطاهي إلى مندسي، والفوضي إلى خطائية خطاهي إلى مندسي، والفوضي إلى خطائية خطاهي إلى مادي، خطاهي المناسبة والفوضي إلى خطائية المناسبة الم

وهذا ما يجعل القصيدة مرتبطة يندانه مضوطة نتيجة التأرم الروحي، تشديى العصر الطباق الصدومية وتكثف الارتماء في أحضنان عدام غاض، يتبعّن فيه المجهول فكرست ضد الرؤية نظرية النجية، على خرال الترجيعة الصدوفية، على علما بالم الشياصل الذلالي بين البنات والمرسل الدائل بين البنات والمرسل العلى العلى العلى المقال العلى المناسبة المقال العلى المناسبة المؤلفة العلى المقال العلى المؤلفة المقال العالم المرجيعة العلى العالم العلى المرجيعة العلى العالم المؤلفة العالم المؤلفة العالم المؤلفة العالم المؤلفة العالم المؤلفة العالم العالم

فالرؤيا تُلْبِسُ الشمسرُ هالية من الغموض، وتدثره بضوضى دلالية، وتكسر وتيرة النظام، وتحطم فيه الثبات، وتموه الأشياء في تراسل رمزي، متداخل تغيب، فيه المضاهيم وتتداخل المضاييس وفق منظور باطنى ذاتى مستطرف غسارق في الحلم، فيتحلُّل الشَّاعر في رحم الأشياء وجوهرها، عبر تجاوز وتخطي كل نموذج سابق. فتتفتح الرؤيا على دلالات إجمالية وتتأى عن الراكد، وتظل في توهج وحرارة المالم البكر، وهذا ما يكرس "الغموض الذي يشكو منه البعض في طبيعة هذا الاتجاه ذاته" (٢٠) اللاغي للظاهر وما فيه من زيف شكلاني وجمود عقلاني مما شحن القصيدة الحديثة بحمولة تتجاوز مقولة المقل، وتتخطى أبجديات المنطق، فتلتف بالقموض ويتمساوى فيها الشيء كأنه الموت إذا صر بي

بخنقه الصمت

كأنه ينام إن نمتُ

خطف المجهول قلبي

يا يد الموت أصيلي

يا يد الموت اصيلي حَبِّل دربي

وبالتالي لن نكون لفة هذه الرؤيا الحلمية من مجفضات الشواميس الملية، بل هي تستمد أصولها من طبيعة الرؤيا ونوعية الحلم"(٢٦). إذن لا يمكن القبيض على العالم الرؤيوي باللفة العادية المعيارية بأى نوع من المحاولة، فالشمراء والصوطية وحنكم من يستطيعون أن يمسكوا بهذا الْخيال أو الرؤيا في البكارة والمنزية، وعلى هذا فأن الشعر الماصر "تأسيس باللغة والرؤيا، تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل، لهذا كأن الشممر تخطيما ينظع إلى التـخطي (٢٧) وتجـاوز الراهن الآلي، والتطلع إلى عالم "تنقطع هيه مظاهر الارتباط النظم النسق بين المقهدمات والنشائج والعلمة والمعلول (٢٨) لأنه عالم سنحسري غسيسر مسرئي، لا تدركسه الرؤية الحسية، إذ "الرؤيا الشعرية تتكون

يقسل عملية مسحرية غريبة عن قوامد المنطق (٢٩) إطاراتي ، بهذا المفهوم مساحب (وإن أبويلية، إذ يوطل على عالما غير ظاهري للعيان، بغضا الرؤيا التي تزنج مستار ويشك المجياب ويتكفئه للشاهر عا لا غذرت له على خوابت ويشكيا، وإن يتاتى ذلك إلا بالانفصال عن المصوصات إلى حسالة المومان أو العخم أو المسكر أو الجنور وغياب الشوم أو العخم أو المسكر أو الجنور وغياب الشومان

مهما يكن، إن النص الشعري وإن كانت مرجعيته خارجية كاللغة والإيقاع والشكل، هانه يميِّر عن ذات غير مرثية. ويكون بذلك يميِّر بالمقل عن اللاعقل، بالمنطق عن اللامنطق، يقول أدونيس :

حين تمرين في جفوني

هذه المدادّلة، بإعطاء أهمية شصسوى للذات على حسساب الواقع والنسرات هاصبحت القصيدة تمكس "الحلم" أو هي الحلم مشخصاً، تتماس مع الجنون، الذي يحطم كل مفاهيم الواقع، للبون الشاسع يحتم كل مفاهيم الواقع، للبون الشاسع بين الرقيا والواقع.

يتعدد الشعر العربي العاصر بأنه رؤيا متلف هو عند الإشرافيين، وهو كشف هن عالم يظل في حجاجة إلى كشف كما يقول رينيه شار (٤٤) ، وفي هذا المعنى يقول ادونيس في قصد عدد أغنيتان

غــاليشكري

الشعر الحديث شعر رأوحديث شعر رؤمان "لا يتحمل الأطراء الفكري ولا يعظمم أن يكون واضحا الأنه من المنافذة المنافذة

وتقيضه، وتظل مفتوحة على احتمالات متعددة مفارقة للمعنى اليقيني، الدراء مات الدفار خلة في القصيصة

إن منعاق الرؤيا خاق في القصصيدة الماسمورة جواً يتلاهم بالفحورة، يرضو بالإيمام من حيث أن الشحسر الرؤيوي فضرة خداير المتعاق المحرفة الصالم المتافزيوني إنه النافراء من المقولاء من المقولاء من المقولاء من المقولاء من المقولاء منافق وتحقيم للمالاق المهودة، وإقامة عالاق ممارات لا يوقق نظام مغاير بتوافق مم ممارات لا يوقق نظام مغاير بتوافق من النحس ويتجوار المنافق ويتخطى المقال، المناس ويتجوار المنافق ويتخطى المقال، المالم المالوالية اللاسحدود، الألاحرثي، واللاحتجوز

مجاله الحلم. وهنا تكمن الصعوبة حـدّما في ترجـمـة هذا العـالم الهـــالأمي بأدوات الواقع، يقـــول أدونيس:

> في عائم يلبس وجه الموت لا لغة تعبره لا صوت تولد عيناه (٢١).

إنها (المزارة خاطفة لا يمكن للغة السبيب شعر يقيا لا التصحيل أن الشرح مد الواقد، لأن الشرح السبيب الإطهارة المكتبي ولا يطلمح أن الإطهارة المكتبي ولا يطلمح أن الإطهارة المكتبية بقطل تجريدي وصيمة علما يتجمل الشحير المدريي وهذا مما يجمل الشحير المدريي وهذا مما يجمل الشحير المدريي وهذا منا المتاسبة المناسبة المن

إلاً فيمما ندر . إلا الشمر المناصر و يُصدر من حساسيا معتلويزيائية، تحس الأشياء إحساسيا عضوياً، وابين وفق المسلائق المنطقية (٣٧). ومن الصحوية بمكان أن تتكس لفنة النشاق صالما غير خاضع للمنطق، ظكل من العالمين طبيعة. فهما يتمارضان ولا يشقان، ولهذا يوقض الشمر العربي الماصر التحليل المنطقي،

إن الفساعس تتجاذبه ظلافة عبوالم: الذات، والواقع والتراث اللغة ، وعليه أن يكتسسب الاتزان بين هذا العسولية المتاقضة، ومن ثمة تبلغ المسموية حدها . شعالي الفساعس أن يكون في للانضي والحاضر والمستقبل، أي هي: التراث والواقع والذات.

لقد جهد بعض شعراء الحداثة خلخلة

whill woond in hill

تعامر الشمس أن تضيثا، يا ثفة الحلم والسكون يا قلقا في دمي هنيئا (٣٠)

إن الشاعر تعوزه لغة الحلم التي يغيب فيها المقل والمنطق، وهو لا يصول على الواقع الضارجي كثيرًا، إنما على الذات ومنطقها الخاص. يقول صبلاح عجد الصبور في قصيدة أغنية إلى الله:

> الله يا وحدتي المغلقة الأبواب الله لومنحتني الصفاء البلبه ليو جلست في ظلالك الوارفة اللَّفاء أجدل حيل الخوف والسأم طول نهاري أشنق فيه العالم الذي تركته وراء جداري ثم أنام غارقا فلا يعرض لي حلم ...(۲۱).

فالشاعس تسييطر عليب انفعالات ذاتية، تغذيها الوحدة والعزلة والانسحاب من الواقع، والانفلات من صرامته، والالتحام بمالم الرؤيا، بحثا عن الهمين، نتيجة القلق السيطر على العالم المعيش، يقول صلاح عبد الصبور: لكن هذا الحزن مسخٌّ عُامض مستوحش غريب

فقل له يا رب أن يفارق الديار لأنى أريد أن أعيش في النهار

إنه رهض المصالحة مع العالم الخارجي أو التفاعل معه، لوجود البديل المتجلي في العالم الداخلي الرؤيوي، والاستعلاء على الواقع الخارجي وقوانينه ومنطقه الموضوعي، فيسعى إلى رَصْد الحالات الداخلية الغامضة بواسطة اللفة، والكشف عن عالم مجهول لا تحيط به اللغة العيارية، لاتساع عالم الرؤية، فيعمد إلى لفة مكثفة إيصائية مركزة تختزل الموالم الخفية المجهولة، لأن "طبيعة الرؤيا الحديثة هي المصدر الحقيقي ال يشكوه البعض من "غمسوض" الشعر الحديث (٢٢).

فالشاعر يرصد الإنفعالات، في الرحلة التي يقطعها في الوعيه، من رؤى

وأحلام، وذكريات ترسيت متجمعة في القصيدة فتكون بذلك استجماعا للعظات متتالية، يوحدها الحلم الواقعي، والإتكاء على قدرة الشاعر في غسل ثفته اليومية وجعلها بيضاء منحنية (٣٤).

وهكذا تكون خالصة الرحلة في شكل بريق خاطف، يستلهم منه الشاعر رؤياه فيصور بطريقة غير مباشرة هذا الانفعال مسواه في شكل لذة أو ألم، رجاء أو يأس. وبهذا تقاطعت الصوفية والحداثة في "الامستناد إلى عالم معقد وجمالية لا محدودة. وهذا سمها وراء اكتشاف باطن



روجيه جارودي

الشاعرتسيطرعليه انفعالات ذاتية، تغذيها الوحسدة والعسزلة والانســحـــاب من الواقع، والانفسلات من صرامته، والالتحام بعالم الرؤيا، بحشا عن اليقين، نتيجة القلق المسيطرعلى العسالم العسيش.

الوجود ورسم صورته للشبعة بالتعدد والقموض (٣٥) لكن هذا القموض - ليس في كل الحالات. عيثا مجانيا وليس لعبة تعبيرية بريئة من الهم الفكرى أو السياسي، ومن ثمة هإن النصوص الشعرية الحداثية، بمحمولها الفكري واتصالها بالقارئ تتوزع في اتجاهين:

■ الاتجاء الأول: تراكم ثقافي في النص الشعرى عن طريق النتاص وتراكم الرموز والرؤيا تراكما كميًّا، في بعض الأحيان يذكرنا ببعض النماذج الشمرية في التراث، وما فيها من الأعيب الزخرفية والشكلية في عصر الإنحطاط.

■ الاتجاء الثاني: يوحى بثقافة دسمة، زخمة، ينوء باستيمابها القارئ المتخصص فضلاً عن الهاوى بما فيها الإغراق في الرؤيا والذاتية.

ومهما يكن من أمر "الرؤيا التي هي نسخ الشعر (هَإِنها) تحمل في ذاتها بذرة الثورة. بكل ما تحمل الكلمة من معنى (٣٦) وتتمثل هذه التورية في البحث عن عالم بديل مفارق للواقع، وهذا ما دفع بيعض السورياليين والمتصوفة الى تناول بعض المسكرات (*) . إما تعاطياً أو تمشاذ . تعطيف لأ للمقل وبحشاً عن عالم الجنون والرؤيا . بصرف النظر عن كيفية حصول غياب الوعي. يقول البياتي:

بَادَرَنِي بِالسِّكِرِ، وِقَالَ: انَا الْحُمْرُ وأنتُ ألساقي

فناولني الخمر ووسدني الكرمة محنونا

ها أندًا أسجد في الحضرة سكرانُ (٣٧)

هذه القصيدة تطفح بالسكر والجنون بحثا عن عالم بديل يغيب فيه المنطق والمقل. حيث يرى الشاعر ما لم يُرَ، ولا يمكن له في حالة صحوة أن تراه عيناه. بل إن الشاعر في هذا المالم يهذي بالقياس إلى منطق العقل، وحيثياته، ولكن حقيقة الأمـر إن "السكران هو الذي ينطق بكل مكنون" (٣٨) ومن ثمة كان تغييب العقل أمرًا ضروريا، يقول البياتي:

أهدى وهذه الخمر معى تهذي (٣٩)

ففي حالة السكر امتزج الشاعر بغيره، وصارا ذاتا واحدة، يقول في القصيدة ندمان

مراةً ثي كنتُ فصرتُ إنا المرآة (٤٠)

إن الشــاعـر تحول . يضعل السكر . إلى خمر يعدما كان يشمر بالانفصال عنها ، وامحت التمارضات، وللإشت التنافضات، وتمانق المرثي مع اللامــرثي والمحــروف بلنجـهـول والواقع بالحـمـوس مع الحلم. هكذا تكتمل رقيا الشاعر هي جداية الأنا

مع الآخيـر الشــخص والتـاريخ، الذات والموضـوع، الواقع ومـا شوق الداقع (٤١).

إن ظروف المسمسر، التي تمَّ التطرق إليها هي ما سبق، نضرت الشماسر، وجمعلته يرتمي هي الحضان عالم مضارق يحتنم بالبنون والسكر والرؤية، بعمًا عن اللاصعة في ومن نظام الكون اللاصعة في برافة، ويكارته، يقول مسلاح عبد الصبور:

كيف أُجِّن لأحسُ بنبض الكون المُحْتَل (٤٢)

إن الكون في ظاهره مسخستان، بالقياس إلى الدخال ومقدماته، فارتمى الشاعر في عالم صورفي متعالى يعتمد فيه على المعرفة المدرسية الإلهاسية ذكان المدرس لا معتمد الرؤيا على اللارعي وعلى الجسير المبسهم الذا عمل في ذات الإنسان(18)، يقدل المدارسة في ذات الإنسان(18)، يقدل

قال في الآن صدى منك "لا عُمْرَ للسرّ الذي يحكي عنّي وعنك" أحسك في غريزة كشف

المستقبي مرين فأربطُ دَقَ الثّوائي بقلبي وأعرف ما سيكون بلهفي (٤٤)

لقد استبدل الشاعرُ الماصر الواقع بالمالم الداخلي، واصبيحت الرؤيا هي منطق الشعر ولا منطق سواها، وهيها "تتحول اللغة إلى شفافية المالم، بوصفها

انمكاسا رؤيويا للمالم، ترسمه وتميد مبياغته من موقع تفتيت عناصره وإعادة ربطها داخل بنية القصيدة (٤٥).

هـــالرؤيا لا تؤخف: ملى ظاهرها بل يعتاج الرائي إلى ترجمتها وهذا ما نيو فيه التصوفة فأطاقوا عليه "عام تعبير الرؤيا" لأن الرؤيا لا تُحمل على ظاهرها إنها على باطفها فتؤول على خلاف ما هي عليه كما ورد في سورة يوسف عليه السلام، قال تعالى:

إذ قسال لأبيسه يا أبت إني رأيتُ أحسدُ عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي



ادون يسيس

إن الكون هي ظاهره مختل، بالقديباس إلى العدقل ومقدماته، فارتمي الشاعر هي عالم صوفي متعالى إلى يعتمد هيه على المرقبة الهدسية الإلهامية، فكان "القموض لاعتماد الرؤيا على الجزء الميم الفامض وعلى الجزء الميم الفامض في ذات الإنسسلانا"

سلجمين، قال، يا بيراً لا قصص رايات على إخولك هيكبوا الله كيداً إن الشيطات الانسان ميمة ومو يطاهب السجوين قال: المنان يهمة ومو يطاهب السجوين قال: لا بالكها عالم تروانة إلى التكمي بالهاجة قبيراً أن ياتيكما تاكما عامله ريي (١٤)، وإنه التمان علم اسمان المنوز، "وقال اللك إني إن سمح بقرات مسمان ياكلون سمع مجاف وسيع سنيات تخصر ياكلون سمع مجاف وسيع سنيات خورات إن كلان سمع مجاف وسيع سنيات خورات

من خيلال هذه الآيات تبدو في الرؤيا أشياء لا يهنها الدقل، لذلك كان علم تميير الرؤيا "ومغني التميير الهجواز من صدورة ما رأه (الراثي) إلى أمار آخر ((4) ومن ثمة شهو يرى بالقلب لا بالمحقل، أي: تعليل الموادث بغير اسبابها الموضوعية، يقول الوزيس:

لأني ابحرتُ في هينُني قلتُ لكم رأيت كل شيء في الخطوة الأولى من السافة (٥٠)

لمداه النظرة الذي تخسيسرق الحجواب، وقبتك المستار وتضغيلي الحس، وتجهاوز الواقع، لا كون إلا لمن لن رأى ما لا يُرى، ولا تكون إلا لمن تمتع بحساسة الدوق، وتطلع بالرؤيا وكان مساحب خس وتوبودة حيث تأكّدت معاينة الشاعسر لما رأى بشكوار: قلت لكم أربع مسرات في القصيدة.

يقدد تأكد أن طبيسه الرابيا أخطاسة متدوة بالندون عن طريق هم ممادلات الواقع والزمن والنطق والملاثق، ليه قدم الواقع والزمن والنطق والملاثق، ليه قدم الشاعر دماها مغايرا هو عام التعبير من الشاعر عبارة ما يقدم عليه "إلاه" وإن عليات المنبر عبارة ما يقدم عليه "إلاه" ولا ينطق إلى الروايا من مقولات العليا تجاوزا - وإذالك من هدرات العليا محروقة له المقدل للا محروقة الاستدان عالمة المنافذ الملا عدري "أما إلان القلب هو صعال البيار الإنتادة التي لا يمكن للمقال أن يجمعا في



الرائي في احشواء ذلك العالم، وفي هذا المنى يقول أدونيس:

> في عالم يلبس وجه الموت لا لغة تعبّره لا صوت تولد عيناه (٥٤)

لقد تكررت الرؤيا عند أدونيس خاصة وشمراء الحداثة عامة كمنوان لقصائدهم، أو كمضمون، أو كتجرية لأنهم يسعون إلى تخطى الواقع وهدمه ليبلوا على أنقاضه عالمًا جُديداً، لا يمكن أن يتحقق في عالم

المقول، حيث يجتمع ما لا يجتمع وتتصالح الأضداد وتتزامل المتناق ضات، يقول ادونيس في قصيدة رؤيا:

ورأيت أن الهاريين غداً والمائدين غدأ جُسنُد امرُقُهُ على ورِقِي ورأيتً. الغيم حنجرة والماء جدران من اللهب

ودخلت في طقس الخليقة في رحم المياه وعشرة الشجر فرأيت أشجارا تراودني (٥٥)

الشاعر متحقق من رؤياه، لقد تكرر لفظ رأيت ثلاث عشرة مبرة بلفظه، ومرة واحدة بممناء "نظرت" وهذا ما يؤكد أنه ملح على الرؤياء وأنه عاين عالماً لا يمكن اختزاله

في الضاظ محددة، ولهذا استرسل في الرَّوْيا وإلاَّ كيف تكون جدران الماء من النار؟ فهذا لا يقبله المقل المنطقى، وكيف تراود الأشجارُ الشاعر، فهذا لا يُتحقق إلاَّ في غياب الوعى حيث الرؤيا والحلم، و'هكرة الحلم هذا لا بد أن تتقل القارئ إلى جوه (أي جوَّ الحلم) وتنيح له شرصة إطلاق الرغبات والغرائز والشاعر الباطنية الكامنة التي لا يمكن التعبير عنها في حالة الوعى"(٥٦).

هكذا هي الرؤيا منطقها خارج منطق المقل، وبالتالي لا يفقه لفتها إلا من كان يحمل شفرتها، وسبر أغوارها بالتصوف، وعايش تجريته، لأن الراثى -كما يقول أدونيس- "ذاهل تحت شاشة الرؤيا"(٥٧). وعلى هذا نجد بأن نظام الشمر المربى

المامسر لا يقيم للمنطق وزناء ولا للعقل مكاتا بين عناصر الصورة حيث لا نجد وشائح تربط يمضيا ببعض. إذ المعنى الشمري لا يكمن إلاً في أعماق الشاعر. وبالتالي هذه الملائق لآ يدركها إلا الشاعر طى عالم الغيبوية، هي الحلم أو الرؤياء فيسعى إلى إخراج هذا الغامض اللامرثي، اللامحدود، في شكل موضوعي محدد، ومن ثمة يكون الغموض في القصيدة أو في خطابات الصدوفي، وقسدٌ يصل في أغلبٌ الأحيان إلى حدّ الأبهام والاستفلاق.

إن الحلم . الرؤيا . مرتبط بالقصيدة المنامسرة. على مستوى الصبورة في

مبلاح عيد المنبور

حين تغيب الصواس تضتح الرؤيبا الداخليسة، وطي هدأة الليل يفوص الشاعرفي عالم الباطن فيتحد بنفسة على خلاف ماكان يشعريه من انفسمسال عن ذاته في الواقع، هيمود به اللاوعى إلى أيام لا يمكن للمسقل الواعي أن يدركها، خارج مستسطسق السرؤيساء

مستواها الغامض (الرؤيوي) وهي تأبيها واقعيا في شكل نظام لغوي. وقد لا تترجم اللغة المنطقية الموضوعية بمعياريتها الواقع الحلمي اللامنطقي، لأن اللغة أصلا نظام تواضعي لما هو محسوس، وموجود في الواقع المادي بالفعل.

فالشمر إذن هو تشكيل وهندسة، وتنظيم وترجمة وترتيب للحلم، وبتمبير آخر هو إعادة بناء الواقع على ضوء الحلم، وهذا منهج المتصوفة في تعاملهم بين قُطبّي رحى الواقع والرؤيا، لكنَّ الحلم في كـثـيــر من الأحابين يتأبى على الترجمة، فيجد القارئ المتخصص صعوبة في قراءة هذه الأشمار

الفارقة في ذاتية مفرطة إذ 'يضرب الخيبال الشمري باطشا بالمنطق العقلي، خالقًا لنفسه منطقًا مسقسا يراً "(٥٨) لأن للبساطن لفستسه، وللظاهر لفته، ولا تتم الترجمة الباطنية إلا في حالة تغييب العقل الواعي والحواس، يقول صبلاح عبد الصبور في قصيدة رؤيا:

في كل مساء، حين تدق الساعة نصف الليل تذوى الأصوات اتداخل في جلدي، اتشسري أتضاسى وأنادم ظلى فوق الحائط اتجـــول في تاريخي اتنزّه في تنكارى اتحد بجسمي المتفتت في أجزاء اثيوم الثيت تستبيقظ أيامي المدفونة في

جسمى المتضتت أتشابك طفلا وصبيا وحكيما محزونأ يتألف ضحكي ويكاثى مثل قرار وجواب

يظهر الجوّ الصوفي سافرا، فالعنوان هو رؤيا" لاعتماده على البصيرة الداخلية، هجين تغيب الحواس تفتح الرؤيا الداخلية، وهي هدأة الليل يغوص الشاعر هي عالم الباطن فيتّحد بنفسه على خلاف ما كان يشمر به من انفصال عن ذاته في الواقع، فيمود به اللاوعي إلى أيام لا يمكن للمقل الواعى أن يدركها، خارج منطق الرؤيا.

^{*} كاتب وأكاديمي من الجزائر

الهوامش والإحالات

١- أبو الفرج قدامة بن جمفر: نقد الشمر . تحقيق وتعليق ، محمد عبد المنعم خفاجي . دار الكتب العلمية - بيروت - د عل . د عث . ص: ١٤ . ٢- سيد قطب: كتب وشخصيات ـ بيروت ـ دار الشروق ـ د طـ د ت ـ

٣- أدونيس: غواطر حول الشمر: مجلة الشماشة والشورة . ديوان الطبيعات الجامعية -الجزائر- دع . دعت . دس ، ص٠٠٠٠ . ٤- أدونيس: زمن الشمر __ دار المودة- بيروت-ط٧٠- ١٩٧٨ - ص: ٩ .

ه- أبو عبد الله معمد بن إسماعيل البذاري: صديح البذاري ـــدار المرقة - سروت - دخا- ديث - ج. 1 - ص: ۲۰۹ .

٦- أدونيس: صدمة الحداثة-دار العودة- بيروت-طنة-د ت- ص: ١٦٧ . ٧- أدونيمن: مقدمة للشعر المربى-دار المودة-طـ٢-٩٧٩ أ- ص: ١٢٠ . ٨- فاضل ثامر: جدلية الحداثة-مقال ضمن كتاب (الشعر ومتغيرات المرحلة، حول الحداثة، وهوار الأشكال الشعرية الجديدة)-وزارة الثقافة والإعلام-دار الشؤون الثقافية العامة-بقداد-د طحامه احس: ٩١ .

> ٩- أدوتيس: صدمة الحداثة ، ص؛ ١٩٦١ ، · 1- إلى مع تقيية . صري: ١٩٩ .

١١- د. عبد الأمير الأسقم: الفياسوف الغزَّالي . إعادة تقييم لتطور منحناه الروحي . سلسلة زدني علماً . دار عبويدات بيبروت ط. ٢ . . ۱۹۷۷ من ۱۹۷۷

(*) يقمد أدونيس الرؤياء

١٢ ~ أدونيس: صدمة الحداثة ـ ص ١٦٨ ،

١٧- عيد الرحمن بن خلدون؛ القدمة _دار الكتاب اللبناني- الكتبة المارسية-بيروت-د ط-۱۹۸۱- ص: ۱۸ .

١٤- أدونيس: مقدمة للشمر المربى- ص: ١٢٠ ، ١٥- أبو الملا عقيقي: مقدمة كتاب همدوس الحكم لابن عربي-دار

الكتاب العربي-بيروت-ط. ٢-١٩٨٠- ص: ٩ .

١١- الرجع نفسه . ص: ١٠ .

١٧- أدونيس: صدمة الحداثة- ص ١٦٨ .

١٨ - أدونيس؛ مقدمة للشمر المريي- ص: ١٣٦ . ١٩ - ينظر أدونيس: زمن الشمر - ص: ١٣٠ .

٢٠- أدونيس: مقدمة للشعر المريى . ص: ١٧٤ ،

٢١- أدونيس: الآثار الكاملة - دار العسودة بيسروت- ط١٠١ - ١٩٧١ - ص:

 ٢٢ د. غالى شكرى: شمرنا الحنيث إلى أين؟ - بهروت - دار الآفاق الجديدة . طاء ٢ ، ١٩٧٨ . صرع ١١١ ،

٢٢- الرجع تقسه ، من: ١١٠ ،

٢١- الرجع نفسه __ ص: ١٠٨ .

٢٥- أدونيس: الآثار الكاملة . م. ١. ص: ١١٩ . ٢٦- د . غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ . ص: ١٦ .

٢٧- أدونيس: مقدمة للشمر العربي. ص: ١٠٢ .

٢٨- د، غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ . ص: ١٦ .

٢٩- د، سعيد الورقى: لغة الشعر المربى الحديث __ مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية- دار النهضة العربية- بيروت-ط. ٣--١٩٨٤ص٨٠ .

· 1- أدونيس: الآثار الكاملة . م. ١ . ص: ١٢٥ . ٣١- صلاح عبد السبور: النبوان، بيروت، دار المودة، ما، ٤.م. ١ ،

من: ۲۰۶ .

۲۲- الصدر تقبيه ، ص: ۲۰۸ ،

٣٢- د. غالي شكري: شمرنا الحديث إلى أين؟ . ص: ١٢ . ٣٤- إلياس خورى: الذاكرة المقطودة- دراسات نقدية- مؤسعسة

الأبحاث المربية-بيروت -ط. ١ .١٩٨٢ . ص: ٢٠١ .

٣٥- إبراهيم رماني: القموض في الشعر العبريي الحديث- ديوأن الطبوعات الجامعية-الجزائر-دعا-١٩٧٨ ص: ٢٦٤ .

٣٦- روجيه غارودي: وعود الإسلام-تعريب مهدي زغيب-الدار العللية للطباعة والتشر -بيروث-ط١٩٨٦ -ص: ٢٢٧ .

(*) ينظر: فاضل المر. جدل الحداثة في الشعر. مرجع سابق.

ص: ۵۰ ٣٧- عبد الوهاب البياتي: مملكة السنيلة ، بيروت ، دار المودة ، ط، ١ ،

١٩٧٩ . ص: ٣٤،٢٣ ٣٨- عبد الوهاب الشمراني: الطبقات الكبرى المسمات: لواقح الأنوار

في طبقات الأخيار . مصر . مطبعة أحمد حنفي . دحك . دت ، ج. ١ -من: ۹۳ .

٢٩- عبيد الوهاب البياتي: مملكة السنبلة-دار الصودة-بيسروت-ط٢-

٠٤- الرجع نفسه . ص: ٣٥ .

11- أدونيس: مقدمة للشمر المربي، مرجم سابق، ص: ١٢١ .

23- صالاح عبد الصبور: الديوان م، ١ - ص: ٢٥٤ . 21- د. مصطفى محمد هدارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث مجلة فصول مصرح، ٤-م، ١-١٩٨١ -ص: ١٢٠ .

116 أدونيمور: الآثار الكاملة . م. ١ . ص: ١٢٤ .

٥٥- إلياس خوري: الذاكرة المقودة ، مرجع سابق ، ص: ٢٠١ ، 13- قرآن كريم: سورة يوسف الآيتان: 4،6 ،

21- قرآن كريم: سورة يوسف الآية: ٣٥ .

٤٨- قرآن كريم: السورة نفسها الآية: ٤٢ . ٤٩ - محى الدين بن عربي: فصوص الحكم ، مرجم سابق ، ج. ٢ ، ص:

AT-AO

· ٥- أدونيس: الآثار الكامنة . م. ١ . ص: ٢٨٨ . ٥١- ماري مادلين داقي: معرفة الثانت- ترجمة نسيم تصار-منشورات

دار عویدات-پیروت-د طحد متحن: ۴۸ . ٥٢- عبد الرحمن بن خلدون: القدمة , ص: ٨٨٧ .

٥٢ - أدونيس: صدمة الحداثة . ص: ١٦٩ .

١٥٥ أدونيس: الآثار الكامنة - ص: ٣٣٥ .

٥٥- أدونيس: الآثار الكامنة . س: ٢٥٧،٤٥١ .

٥٠- د. محمد مصطفى هدارة: النزعة المدوفية في الشعر العربي

الحديث ، مرجع سابق ، ص: ١٣١ ، ٥٧١ - أدونيس: الآثار الكاملة . م١ , . ص: ٥٣١ ،

٥٥- د. جاير عصفور: أفتمة الشمر للماصر ، مهيار الدمشقي - مجلة فصول، مصر، م، ۱، ع، ٤، ١٩٨١ ، ص١٢٨ ،

٥٩- صلاح عبد الصبور: الديوان م، ١ . ص: ٢٢٤ .



النهايات فع روايات منع الله إبراهيم

د مبدلالكاشهبين *

بحتاج صنع الله إبراهيم إلى بطاقة تعريف ليقدم للقارئ العربي، فهو أحد أهم الأصوات الروائية العربية المتشردة، منذ أن فاجأ الوجيع بروايته الصفيرة ذات الأسئلة الكبيرة ، "تلك الرائحة" (١٩٦٦)،

والتى أقسامت الدنيسا وثم تقعدها بعبدأن طالها المتع في كشير من الدول العربية. لكن منع الله ثم يقف عند حيدود هذه الرواية/الحدث بل مسمم على أن يكتب بدات الإيقاروايات أخسرى من قسيسيل، "اللجنية"، و"بيسروت بيـروت" و"ذات" و"وردة" ه"أمركاتك"... أما أخس أعماله في هذه السياق، فيتعلق الأمر بمذكراته التي وسمها به "يوميات الواحسات" (۲۰۰۵). يستميد خلالها تجرية الاعتقال السياسي التي كانت موضوعاً اساسياً في روايته الأولى...



لا أن اللاحظه هو إن عالم شفصيات منت الله إيراهم عمادة برازوام مين برات برات برات برات برات مين منتهم فيه، عبداً كما أن يتجزأ من عالم أوالواق منتهم فيه، عداً كما أن هذه الشخصيات تعين في منتهمة عليات بدائم المناولة المنتهمة شبه منتهمة طبقة، وفي الوقت نفسه، منتهمة طبقة، وفي الوقت نفسه، عنها من والمراهم والهيئيان المصور، وهذا تعين بدائم الوقت برائم والهيئيان المصور، وهذا مناولة تميزا والله تهيئات المناولة والإليا من خلالها المناطقة المناولة الأليا من خلالها المناطقة المناولة الأليا من خلالها المناطقة المناطقة

ا . نهایات دائریة وتكراریة ان مسعظم روایات صنع الله إبراهیم

إن مسطفر والرواق هن الكتابة «بدراهيم تضما طبائد الدائري هن الكتابة «مستداه في الكتابة «مستداه في تلك الدائرة بيدا الراقعة أن تبدأ الرواقة بموقع الراقعة إلى الحجز، ويشتهي بموقعة أمن المجز، ويشتهي بالمستدان المستدان المستدان المستدان المستدان المستدان المستدان المستدان المستدان بيدا عكالته بومستدان المستدان بيدا عكالته بومستدان المستدانة عدائراتي بيدا عكالته بومستدان المستدانة عدائرة ويشتها بالمستدان عكالته بومستدان عمدانة المستدانة عدائرة المستدانة المستدانية ا

١.١. السرد الحلزوني(نهاية: 'تلك الراحة')

إن التحلقف من مسراحة العبكة، بالقصوم التقليدي، في بمعق ريائات معنج الله إيراهيم، يتم استبداله بسرد هواجس وتعليات الشخصية الرئيسية تسمية، ويالمورة إلى روايته الشهيرة "للك الواقعة، نهيد أن مدا الصل إلا يتقل من لمسات فلية مضاري، تقريب بالأساس مني التخصية بالمبكية الرؤائية التقليدية، وكما رأينا ذلك من الرؤائية التقليدية، وكما رأينا ذلك من ومعا الاحسارات، والتصبية لحطائية وتما الاحسارات، والتصبية لحطائية وتما الاحسارات، والتصبية لحطائية الإطارع من السجين، ليمور إليه بعد الإطارع من السجين، ليمور إليه بعد الإسام عبن المحبون اليمورد إليه بعد بديرة تهمة هذا ليمورة إليه بعد

هد، اصبح السجين مبرهرشا من مطرف آوريائه واصدقائه الذين امتموا، كل بطريقته الخاصة، عن إيوائه مؤقناً، وتحجج كل واحد منهم بحجته تنظ عنه تهميه إلوراء شخص له سوارة، يصيف لم يجيد حتى عنواناً مؤقدتاً بحدث يستدان إلى اليوليس عن مقبر إذامته، ليعرد على التو إلى السجن،

وفي السجن بيداً بالتذكر واسترجاع لحظات الاعتقال، وما قبل السجن عبر سلملة من التداعيات الؤلة، ثم يضرج عنه لاحقاً معد أن قبلت أخته إيواءه في شقتها في مصر الجديدة، لتبدأ بعدها

آن البداية يشرع المدارد/الشخصية المحرورة هم التجرية على غير مددي كما سيزور بعض ممارقه واصدقائه اقتدامي برقطائه، في موجود بعدما إلى البحيث، منظر إالمسكري الذي بعمل له دشر-منظر المسكري الذي بعمل له دشر-الترقيم، ليوقع فيه، فيكتب السيكري اسمه أعلم البيرم يقدمان والياليه، في منامة اليوم يشكر المسكري اسمه مثلة تكسير إنقاع هذا التجوال اليومي

رالبلاحها أن احسماته منه الدواية المنطقة الدواية المنطقة المجهدة الدواية من المنطقة ا

بين المجال المقاتلية يتم فصح المجال للفاتلية يتم فصح المجال للفاتلية والمقاتلية بالمجال للفاتلية والمجال للفاتلية والمجال المائلية مجالة المجال المجال المجال المجالة المجالة

كانت خطوات المسارد تواصل قطع الدريب ذاتها كل يوم بدرن أن يصدد لها وجمهة أو هندها ليدرن أن يحدد لها التستقيلة الشراع مرة ذاته، فمثل هذا الأسلوب لتحسوف واقع الملالة والمسأم يقل إلياضا من وضعية الاعتقال؛ إنه نوع ليم معادلة الشخصية، المخروض، للغي معه الشخصية، وهي في صالة سراجها: اكثر ضبعراً من يهمات المنقل،

مراجها امر هناجرا من يوميات المصص. وهكذا يعود المسارد قاضالاً إلى البيت ليتدارك موعد التوقيع الروتيني في دفتر الحضور، في الزمان والمكان المحددين.

السروانسي، رَمِنَ أَدَّ الدَّرِ السَّرُوانِسي، تَسَحَرِكُ فِي نَطَاقَتُهُ الشخصية قيما يشبه مراوحة الذات الفضاء نقسه، من شارع الى ضاري ومن سرواب إلى سرواب، ومن بسيت إلى سيت.

وهنا يصبح معه قبل الترقيع مفصداً ذُسهاً من المفاصل المركزية هي تلك الرائضة. بواسطة هذا القبل الروقية بمحقق الكخراني الدائري الذي طبح الرواية من بدايتها إلى إنسانية، ذلك أن موام التركيز على شيء يبدئه يتحرف إلى لا تركيز موال الملاكزية يختلق المسلم والدوار وهنا يضدم الضحل التراي المشروب على السحدة التراي المشروب الملاحدة المدحدة المسحدة التراي المشروب الترايدة على المسحدة الترايدا المشروب الترايدة على المسحدة الترايدا المشروب المستحدة المستحدة الترايدة المستحدة المستحدة الترايدة المستحدة المستحدة الترايدة الترايدة المستحدة الترايدة الترايدة الترايدة الترايدة المستحدة الترايدة التراي

أسا الزيان الرواقي، فيضدو. موازاة مع المال الرواقي، فيضدو. موازاة مع المال ال

يقطعه علما إلى أن التهاية هم، التاب وهو قبل مجيء الشرطي بارقابة حضور الساراو بالتانية تعلق للرواية حضور الأخاق، بعض أن هذا النفل نفسه ميغدو المحور المقري بيئاسس عامية النفس بيضور إلى تقيلة المن بيئاسس الما يعرض إلى تقيل المركة المنازقة. كما لو يعرض إلى تقلل المركة المنازقة. كما لو ينازقة مثلقة (Sema Circuit) أو نضر جدي ياد بنفسة (Sema Circuit) و نصر جدي ياد رجع مقال المراكة المنازقة على المنازقة إن يسيدر تجاه قصوره إراديا أو لا إراديا.

شعورياً أو لا شعورياً. ٢٠١١ السرة التكواري (نهاية رواية: "دانت") تحاول الشخصية الرئيسية في رواية: "دات" مراراً وتكراراً أن تقف أمام المديد من حالات القساد المستشرى في وسطها

الاجتماعي دون جدوى، وبيدو أنها عجزت عن التصرف الإيجابي في شمل شيء ما ترد به حقها الضائم، وما لحقها من ضرر بعد أن اشترت سمكاً فاسدا.

تتساءل الشخصية في حوار داخلي يأثس، يشي بالاستمسلام للأمس الواقع، والقبول السلبي بكل ما يجرى: ساذا تفعل الآن؟ تذهب إلى البقال وتحاول استرجاع نقــودهـا؟ وهي حــالة رهض البــقــال هلَّ ستقدم في شأنه شكاية إلى المكتب الذي يئ سن من التبردد عليه لنفسُ القضايا (قضايا الأغذية الفاسدة) بدون جدوى؟ أم أنها سنتجه إلى مركز الشرطة لتبلغ عنه؟ وخلالها تردد على ذهنها جواب أمين الشرطة سمكة فاسدة؟ يبقى متكليهاش، لتردف قائلة :سمه حق، فالوضوع تافه. شديد التفاهة، شعرت بالدموع تتصمم في عينيها، شألقت بالسمكة والرنجة هي صفيحة القمامة، وتحاملت على نفسيها، ضغادرت الطيخ واتجهت بخطوات متشاقلة إلى المبكي:

المرحاضه(٤).

إن النهاية هنا هي عبارة عن حركة لولبية دائرية لا تفضي إلى أي مخرج، بل هناك مراوحة للذات وتكرار رتيب إلى حد اللل من جراء تشابه المواقف والموضوعات والنماذج البشرية نفسها . فدائما تصطدم هذه الشخصية بمظاهر الغش والفساد والتدليس، ولا تتردد في البطاع عن حقها لدى المنيون بالأمر، ودأَثما تكون النتيجة محيطة، ومخيسة للأمال... إذ إن زمن الفساد بتمدد مظاهره، كان بمثابة الدائرة التي تبتلع كل محاولات انفلات شخصية "ذات" (يتطابق في هذه الرواية اسم عنوانها: "ذات" مع أنتم الشيخ عسيلة الرئيسية: دات) من شرئقة التكرار المل. وإذا كان هذا الراهن فاسداً، فإنه يتضمن بذور الفساد في الزمن القادم/المجهول، مادامت الترية منغصبة لمثل هذه البذور القاسدة، وهذا منا يجمل من طموح الشخصيبة الخلاص من هذه الدائرة الجهنمية لا تشي بمؤشرات التحول على المدى الشريب ولاً حستى البحيد، ذلك أن داثرة الملاقات تضيق وتضيق، ولا أمل هي مستقبل أفضل.

دماً أوسمني القائمة هي التي أوسات دات أل إس مرحلة البياس من أن تغييراً من يكن أن يشجع ألف الأوضاع يكن أن يشحد قو في طل للله الأوضاع للكل جديد ما هي إلا سمنية دويلة عن للكل مديد ما هي إلا سمنية دويلة عن التحيم الفاصد، إذ إن رتابة إبامها تزاد ترسخا، إذ المل في أتساج هذه المائلة مثاله لا يعمل إلا في سييل استكمال هذه الذارة الجهتمية، عاسدة اجراء يلام الإسانة عن المنحدة الجارة المنافقة الإسانة عن خاصه، وسطة أجراء يلام يلام المنافقة الم

أجل فضح ما يحدث في مجالها الجفرافي رموز هذا الضياع هكذا لا تكون أطراف الداثرة بمركزها

مجتمع فقد الطموح إلى الفد الأفضل. وتلك الرؤية المأساوية تتلبس شخصيات صنع الله منذ الطفولة، تلازمهم سلازمة قىدرىة لا فكاك من سطوتها، كما تشكل

فللا تشمائل عناصس محشوى الروايتين فحمس، فالتناظر صاصل صتى في مبناهما الفني، هذا المبنى يتحقق، مرةً أخرى، من خيلال تنويمات متشابهة في الصياغات الروائية اللاحقة بدرجات مشفاوتة. ذلك أن حركة البطل في كلتا الروايتين ليسسته سموى حركة داثرية، لا توحى بمخرج من الشرنقة التي تحاصر فيها الشخصية بالإضافة إلى ذلك، فإن كل منحاولات الإضلات من ذاك الحنصار التفسى والاجتماعي المسروب حول هذه الشخصيات محكوم عليها بالقشل الذريع. وحتى ما يبدو ظأهرياً أنه حركة داخل دائرة مفلقة ما هو إلا حركة وهمية، تقابلها حركة «فعلية» خارجية تشارك

هكذا تشحول الحركة الداخلية في النص، إلى نوع من الدوران الحلزوني الذي يرتضع مرة، ولكنه مسرعان ما يهوي إلى القاع مرات، بحيث يستمصى على الشخصية الانضلات الإيجابي من هذه الدائرة الحلزونية المضرغة، والمُعلقة هي الآن ذاته، لتأسيس خط تطوري متصاعد، يأذن بنهاية ما لهذه الدورة الحياتية التي لا مخرج لها.

عليها القلق والفزع والانقيباض، ليصبح البحث عن الخلاص نوعاً من العيث، في عالم خارجي يصر على إهدار الباديُّ الأولية لحقوق الإنسان من كراسة وحرية فكل المحاولات التي قامت بها "ذات" من

الضيق، لا جدوى منها، لأن من ببحث عن التنفيير في سراديب الإدارة الفاسدة، وفي داثرة بشبرية مشعفنة شبيبه بالمحاولات المسيريفية في واقع تتجذر فيه عناصر ممانعة التقيير المتشود؛ خصوصا إذا كانت سوداوية الحاضر ستطول بظلالها الآتي. وفي القابل، لا تعيش الشخصيات ضياعاً فردياً فقط، بل ضياعا إنسانيا، وما التيه في الطرقات، والمسراديب إلا رمزاً من

وأطرافها سوى رموز مأساة وجودية في ميسم النهاية في كل من "تلك الرائصة" و "ذات" .

الحركة الوهمية، أي أنها تسير في الدار

فالخاتمة في كلتا الروايتين لا توحى بجديد، ولا تشيُّ بانطائق حياة أخرى، إذَّ لا أمل في خروج الشخصية من تلك الحبركة البنائسة داخل أسوار غريتها



Mag aba

وإحباطها، وفقدان قدرتها على التواصل مع الناس، وهنا نجد انفسنا بازاء طقس لآنهائي، يتخذ من الصمت مثله الأعلى، ويقوم على بث وعي موجع . من جانب الرواثي . بحقائق الجتمع العربي التصف ب:المششواثيسة، والتنوع، وألانقطاع،

وعلى ما يبدو، فإن صنع الله استطاع أن يجيد التعبير عن تلِك الحالة المأزومة أيما إجادة. مشخصاً العوامل المباشرة وغير الباشرة لوقوع الشخصيات في شرك هذا الدوران الرئيب الذي لا يؤدي [لا إلى الموت البطيء، كما يجسدُ لنا ذلكُ السلوك الفردى طبيعة المضمون العبش الثاوي في مغامّرات الشخصية الرئيسية . أما مظاهر هذه الدورة الجهنمية فتكتمل في إغلاق الرواثي كل المخارج المحتملة التِّي قد تنتهي بها أحداث الرواية، وذلك ما يدهم الضارئ إلى التمماؤل الملح حول طبيعة هذا النوع من النهايات التي يقترحها صنع اثله إيراهيم.

. فهل توفقت هذه النهايات في إيجاد مخارج مناسبة لمصير تلك الشغصيات،

هي أهَّق الخسروج من هذه الداثرة التي تضيق كلما تقدم السارد هي سرده؟ قد تتمدد وجهات النظر في الموضوع وتختلف، فهناك من سيزهم أن هذا النوع من النهايات، لا يشكل نهاية بالمضهوم المتمارف عليه، ليحكم على الرواية بأنها ليست محكمة البناء ولا تحتكم على تصميم منسجم، ما دامت لا تفتح النص ولا تغلقه، كما أن هناك من سيجد في منظور صنع اثله للكتابة الرواية المختلف ما يبرر هذا النوع من النهايات، ويجعله أمسرأ يدخل في نطاق التجعيد الروائي المرتبط بحركية الواقع الضارجي، أماً هذه النهـــايات، من منظور صنع الله إبراهيم، فما هي إلا استمارة للَّعيث واللامعقول الذي يعتبر جزءا لا يتجزأ

من رواياته، ومن حركية المجتمع أصلاً. ٢ ـ تهايات كافكاوية؛ مرعبة وشاذة

تتصف نهايات الروايات التقليدية بحد أدنى من المقولية التي تجمل أحداث النهاية مبررة ومستساغة في الوقت عينه. إلا أن نوعاً مباغتاً وصادماً من النهايات يرز إلى الوجيود مع الرواية العيربيسة الجديدة، بحيث بدأ يفرض نفسه بقوة في المساحة الأدبية، ويتعلق الأمسر بنهايات مفارقة وعلاممقولةد،

ولقد شكلت معاناة بعض الرواثيين التضميمة الجمسدية في زنازين بعض الأنظمة العرسة القمعية عنصراً هاما في تنامى ثيار المبث واللاممقول. فالأحلام المخيفة، والكوابيس الخانضة، والحالات المصابية الحادة، والشذوذ الجنسي المقرف .. كلها عالمات دالة على حضور هذا التيار الروائي المتميز في أدبنا العربي بشكل وازن.

ويمكن تتميع تلك الحمالات النفسمية المصابية في كل من: ثلاثة وجوه لبغداد" لغالب هلساً، و"نصيبي من الأفق" لمب القادر بن الشيخ، وكذلك في علوسات غاثب طممية فيرميان، وكوابيس شخصيات:السفينة لجبرا إبراهيم جبرا، وتكتسمل داثرة الرعب لديه في الفسرف الأخرى" التي اتسمت بروح مسريالية وسوداوية بشعّة.

ومن الطبيمي أن ينعكس هذا الجو العام الذي تدور في أجوائه أحداث الروايات على خطاب النهاية باعتبارها محصلة لما سبق من أحداث ووقائع، فقد جاءت نهاية "ثلاثة وجوه ليخداد" تغالب هلسا على الشكل التالي: مسرت نحو الباب، توقفت قليلا. ثم التّنفت خلفي، من تحت كنتف أيوب برز شعر كثيف، ثم وجه لم استطع تحديد ملامعه. أخذ يرتفع، حتى ارتفع بالقدر الكافي، ثم نداني،

. غَالَب، لا تُنسُ أن تأتي للحفلة.

تأملت الوجه. كان وجها مجهولا، وكذلك الصوت كان من الصعب التمرف عليه، إذ

سوف أجيء للحفل بالطبع.

وأخذت اهبط السلم إلى الدماره(٥)، كما نامس نظير هذه النهايات الكابوسية، على مستوى المضمون، في نموذج نهاية رواية "ونصيبي من الأفق" لعبد القادر بن الشيخ: كان ذاله حين استيقظت الأم المجوز، هنالك، في بيت مستطيل. فقصت على زوجها محتوى منامة مزعجة فصرخ في وجهها بادئ الأمر ثم طمأنها قائلاً: إنك تحلمين، فأستسلمت لدليل الليل وحاولت النوم، ولم تنم، ثم اختطفها نعاس الفجر،

لم أنم، يستمر الهذيان في تركينة

قلقه وانتظاريته الملة.. الصمت على ورق الصمت عشية الصمت

وأذا أحلم الواقع، (٦).

وعادة مأ يمتمد نظير هذا النوع من

النهايات على التباس ما يمتبر نقطة

انطلاق محورية في الرواية ككل، سواء

تعلق الأمر بالشباس في مسار أحد

الشخصيات، أو ضغط الزمن أو رعب

الكان. وهذا ما يجعل القارئ يستنضر كل

طاقاته لتتبع خطوات أحداث الرواية الملتبسة والتي عادة تضضى به، ويشكل

ضجائي، إلى هذا النوع من النهايات غير

فقد نصاب بالحيرة والتردد عند قراءتنا

لفتتحات هذا النوع من الروايات، لأننا لا

نمرف طبيعة السبب في هذه الشاهد

السأغتة الصادمة والفاجثة التى تتنصب

أمامنا منذ الوهلة الأولى، ويزدأد ذهولنا

حينما نسششف نظير هذا الخلط

والالتباس في وسطها (وسط الرواية)، ما

دمنا لا نحصل على حكاية تتقدم إلى أمام

وفق ميدا تعاقبي مألوف، بقدر ما نجد

مراوصة الحكاية لذاتها. لكن ذلك يصبح

ضبربا من المبث واللامعقول عندما يتعلق

الأمر بنهايات مقرفة، ومخيبة لأفق

انتظارنا . ذلك ما تقترحه علينا كل من

نهايشي: "اللجنة" و"بيروت بيروث" لصنع

١.٢. ثهاية مرعبة (نهاية رواية: "اللجنة")

إبراهيم، تستمد مادتها الرئيسية من

سيرته الذاتية، إلا أنها لا تنشغل بتسجيل

الوشائع والأحداث قدر اهتمامها بجعل

مذه الوقائع منطلقاً لتصوير الشخصية

الرئيسية الَّتي تعاني ما تعانيه من أزمات

تنفتح رواية "اللجنة" لحظة بلوغ المسارد

إلى مـقـر اللجنة في الشامنة والنصف

صباحا، أي قبل نصف ساعة من الموعد

المحمدد له، يقسول السمارد: اللغت معقسر

اللجئة ..ه. ولم يجدد في الأمسر غرابة

عندما أطغه الحارس أنَّ اللجنة لن تأتى

قبل الماشرة والنصف، حيث ستطول هترة

من الملاحظ أن تقديم لفظة "اللجنة"

جاء بالتمريف، ولكن بدون أية إشارة إلى

طبيعة هذه اللجنة، ووظيفتها، وهدفها.

وبذلك يخلق السارد تشويقاً ضمنياً لمعرفة

اللجنة المعرِّضة والمجهولة في الآن عبينه.

ويأتي السسرد اللاحق ليكشف عن حسالة

القلق التي تساور الشخصية، وهو على

أهبة المثول أمام اللجنة المجهولة . الملومة،

بكل ما تحمله الكلمة من معان متعلقة

بالبحث والتفتيش والتقصىي، وبأوصاف

المهابة والوقار والصرامة، شالقاري، إذاً،

مدعو منذ اللحظة الأولى لشاركة السارد

الانتظار حتى الظهر،

نفسية، وتيه أجتماعي وانسداد الآهاق ...

لا شك أن أغلب روايات صفع الله

الله إبراهيم،

كما تقر الشخصية بوجود حالات مجتمعية مماثلة تاريخيا، استطاعت فيها الجماعة أن تكرس منطق التغيير وأن تتغلب على كل المعيقات التي تنتصب أمام التنقسدم والتطور، وعن طريق عسمليسة التغيير والإحلال المتكررة، ستفقد مثل هذه الجماعة تدريجياً ما لها من سطوة. ويكشيسر من التسأسي والأسف يمستطرد السارد فالثلاء إلا أنثى للأسف لن أكون

المقرر ليء إنها استنتاجات دالة تدفع على اليأس، وترسخ لدى الشخصية الأقتناع بالأفق المسعود، في ظل استمرار تعنت اللجنة، وقسوة أحكَّامها غير العادلة، أما نهاية رواية "اللجنة" هجامت على النحو التالي: كان الظلام قد حل، فوضعت تسجيلات هؤلاء البدعين المظام هي منتاول يدي. وأخذت مكاني المضطل خلف المكتب، عند

مضيت أنصت للموسيقى التي ترددت نغماتها في جنبات الححرة. ويقيت في مكاني، مطَّمِئنا منتشيا ، حتى انبلج

عندثذ، رضعت دراعي الصحابة إلى

من جسمها، كأننا أمام كائن متوحش فقد

أما النهاية، فتجىء لثغلق دائرة كانت قيد انفيتبحت منذ ألبيداية مع وصبول الشخصية إلى مقر اللجنة، دون أن تعمل هذه النهاية على رسم أفق ما، قد يشكل مخرجاً مميناً تفضي إليه نهاية الرواية. ذلك أن اللجنة ستُبِقّى الأمر على ما هو عليه، ولن تسمح بالأحداث كي تتطور مسمدأ نصو مخارج يحكمها شانون التطور ولقد فطن العسارد إلى هذه النتيجة في الصفحة ما قبل الأخيرة حين استسلم للأمر الواقع، صوجها خطايه الممزوج بمرارة ساخرة عواسارع فأقول إنى لسَّت من الصداجة بحيث أتُصور أن الهدف لو تحقق سيكون نهاية المطاف، إذ من طبيعة الأمور أن تحل مكانكم لجنة جديدة، ومهما كان حسن نواياها وسلامة أهداشها، فإن يلبث القساد أن يتطرق إليها، وتصبح عقبة بعد أن كانت علامة، ويتحتم إزالتها بعد فشرة من الوقت، طالت أم قصرت (٧).

فنا عندما يحدث ذلك، بسبب الصيـر

الحائط الأخير لسكتي.

فمى، وبدأت آكل نفسى (٨). في هذا السياق بألضبُطه يستطيع القارئ أن يحسى طبيعة النهاية المقرفة التي ستثؤول إليها أحداث الرواية لا محالة. وهنا تلعب الظروف المصاحبة لحدوث النهاية دورا بارزا هي تصميك الموقف إلى مسرحلة النسوتر ألذي يتسوج بسلوك شاذ تأكل فيه الشخصية بعضآ

إنسانيته وتحول إلى محلوق آخر. من هذه الظروف ما هو طبيعي الليل، إيقاع الموسيقي)، ومنها ما هو تفسي (الأرق،

والإحياط، والإحساس بالغين والجور). هُناك، إذاً، تقابلات واضعة بين كل من المنتح والنهاية. هالسارد بلغ مقر اللجنة في بداية الرواية في التامنة والنصف صباحاً، أما في النهاية فقد كان الظلام قد حل في غرفته، وبعدها رفع دراعه المصابة ثم شسرع في أكلها! [نه معاوله، غريب وغير مبرره وموقف غير منطقى ولا متوقع، ينم عن مسحة كافكاوية خيمت بظِّلالها على العديد من الروائيين الجعد، وهنا تتحمل البداية بالنهاية اتصالا عضويا، تكون فيه النهاية وإجابة عن البداية، إذَّ يتخذ الراوي موقفًا نهائيا من اللحنة التي حاكم ته، ويضع نهاية لتصرفه وهو الشروع في أكل نفسه (٩).

هي هذه التهاية، يرتفع صبوت اللامعقول، ليصبح ما مضي من غريب المواقف والسلوكيات خميسرة لتضجيس النهاية، لذلك يشراجع صبوت المقل والحكمة، أمام لا معقولية الواقع، ويخفت صدوت التوازن والمنطق لينبسجس صدوت المبث واللام مقدول، بحيث تضاجئنا الشخصية الرئيسية بتصرف لا تفسير له، ويعمل لا ممقول.

هذه التصرهات القريبة من لدن ثلك الشخصية تروم تهييج أعصاب القارئ وحواسه، قبل أن تصاول إفهامه وإنارة ذهنه. وكأنما كانت الغاية من هذا النوع من النهايات هو إثارة حاسمة القبارئ بجرعة زائدة من حالات الشخصية في قمة غرابة تصرفاتها لتحسيسه بخطورة ما يجرى، والابتماد عن دغدغة شعوره بنموذج النهايات السميدة... فقد يمتبر البعض أن مثل هذه النهايات سلبية، لكن إذا نظرنا إليها من منظور جدلى وجدناها إيجابية، ما دام التخلص من الطرف السقيم في الجسم قد يؤدي إلى حماية الذات من عدوى انتشار هذا المرض هي

سائر الجسم، هكذا نستطيع القول إن أكل السارد لأطرافه هو بمشابة الحل الاستشائي للمعضلة الشادة التي يجد السارد نفسه أمامها، في سياق علاقته بلجنة غير عادلة ولا منصفة، تكيل له التهم، وتلزمه بأحكام الممقولة/قاسية، كما تصر على تجريده من كل حقوق المواطنة، بله من إنسانيته حتى.

٧.٧. نهاية جنسية شاذة (نهاية رواية:

"بيروت بيروت") يفتتح صنع الله إبراهيم رواية "بيروت بيـروت بذهاب السـارد(الشـخـصـيــة الرئيسية) إلى بيروت، أما النهابة فيمثلها

همل عودته إلى مصدر، وريما يتأمس فعل الذهاب إلى بهروت على خلفية منع نشر عمله الإبداعي في مصس لتصبح بيروت هى الحل الوحسيسد والأنسب الإنقساد المُخْطُوطُ مِن الضياع، وإخراجه إلى حيز الوجود في بلد طالما ردد المثقفون على أنه الرثة الأساسية التي يتقص فيها المثقفون هواء الحرية المُقود في أوطانهم، فالسفر، على هذا الأساس، له أهمية خاصة، لأنه ليس مجرد تيمة عرضية في الرواية، فلا معنى لوصف الذهاب والإياب في 'بيروت سروت إلا من خلال البحث عن مبيغة ما لافتتاح النص وإنهائه.

ضادا كانت الباية تؤذن بفعل انطلاق/خروج السارد للبيعث عن حل للمخطوط الذي منع من النشر في البلد الأم للسارد، فهل سيشحقق هدف نشر

المخطوط في بيروت؟ هذا الأملّ لن يتحقق في نهاية الرواية كما كان متوقعاً. إذ سيتمرض المارد(وهو الكاتب المفترض) لجموعة من المساومات والابتزازات التي سنؤدي به في النهاية إلى محاولة خنق زوجة الناشر: « لم أخنقها، ولم يتحقق أورجازمي، فقد استجمعت قولما، ودهمتني عنهاً بمنف، واستطاعت أن تخلص رقبتها من بين أممايمي، وهبت واقضة وهي ترمقني في هلع، بينما تهالكت في مقمدي، لاهشا، مرتعش الأطراف...ه

ولقد جاء السلوك المصابى من لدن السارد كردٌ فعل عنيف على المُترحات الشاذة التى اقترحتها زوجة الناشر على الكاتب قيضيد نشير مخطوطه. ذلك أن التواصل الكلامي بين المسارد وزوجة الناشر بلغ حداً أقصى، لينقلب إلى تواصل جسدي بين الطرفين، خلائها سنتفوه المرأة



بما سيجمل الشخصية في حالة اهتياج شديد، حينها يعلو صوت المقل ليصل إلى حالة النرفانا، أو قد يقع الفرد في حالة جنون محقق.

إن الاندفاع الجنسي للشخصية في هذه الرواية يختلط برغبة صثيثة في خنق غريمته التي كان شذوذها الجنسي مفتعالاً، لأنها تفترض أنها تتقصد - من وراء مراودتها له . صيداً سهلاً، خصوصا في لحظة التنفيس عن كبت جنسي منَّ شرض لدى الشَّخصية، مما أثارًّ اشمئزاز هذا الأخير، والذي تحول رد فعله الجنسى إلى سلوك مرضى سادي بضعل سلوك ألرأة المتعمد تجاهه.

ونذكر في هذا القام أن صفات الشذوذ لازمت الكشيسر من أعسمال صنع الله إبراهيم، سواء في حبالة الأستمناء في تلك الرائحية"، أو عندمنا تسمى اللجنة للتأكد من عنينية الشخصية الرئيسية، ويتساؤلها عن عجزه في ممارسة الجنس مع المرأة هي "اللجنة"، أو هي أنواع الشدود التي يضمع عنها السلوك الجنسي للزوج



من خَلال ما سبق، نجد أن الروائي هي بيروت بيروت ضمى بالحبكة كماً هر مالوفة في الرواية التقليدية، وأحل محلها نوعاً من ألتوثر الداخلي الذي لا يحكمه منطق السبب والنتيجة، بقدر ما هو مرهون بعناصر طارئة، استثنائية، تماجئ القارئ، وتباغت أهق انتظاره، لأننا. وببساطة للأنتابع خيطا سرديا تصاعدها ئه بداية كما له نهآية.

وهذا الأسلوب في عرض المادة الحدثية، يوصلنا إلى نهايات موسومة بتناقض باطنى غير مفهوم في بعض الأحيان، وإن كان ذَّلك النَّناقض بِأَتَّبِهِا، في الواقع، من تناقض الحياة نفمسا، والتبأس أطوارها، ومنتع الله حبريص قبل كل شيء على أن يمرض الحياة في تناقضاتها ونشميها وتشوهاتها كذلك

ويبدو من خلال ما سبق، أن القصد من وراء توظيف صنع الله هذا النوع من النهايات هو دهم القارئ لكي يختار العداث هذه الروايات مضرجاً خاصاً يقترحه هم، ما دامت لا تتوفر على مخارج لقينية. وثلك دعوة غير مباشرة للقارئ إلى تصمل تبسات تأويل وتفكيك شفرة هذا النوع من النهايات التي تظل بلا نهاية . إلا أن ما وجب التنبيه إليه في الأخير هو أن نهايات صنع الله، لا ينبغي التضاعل معها خارج تمثل فلسفته العامة، ونظرته الشاملة إلى الحياة، حتى يستقيم التأويل؛ لأن هذا النوع من النهايات اختيار قصدي متعمد، في أفق البحث عن شكل متميز لمفهوم مالَّتهاية، في الرواية العربية ...

* كاتب من المغرب

مراجع وهوامش:

- ١- محمد الباردي: 'الرواية العربية والحداثة ـ الجزء الأول'، دار الحوار، ط:١٠ ١٩٩٢، ص:١٣٢.
 - ٢- للرجع نفسه من ١٣٢٠.
- ٣- صنع الله إبراهيم: 'تلك الرائحة'، عيون المقالات، الطبعة الكاملة الأولى، الدار البيضاء ١٩٨٦، ص:٦٠.
- ٤- صنع الله إبراهيم: "ذات"، دار المستقبل العربي، القاهرة، طباء: ۱۹۹۲، ص:۲۵۲.
- ٥- غالب علما : ثلاثة وجوه لبغداد"، منشورات نجمة ، الدار الپیضاء طا: ۱۹۹۲، من ۱۹۹۰
- ا- عبد القادر بن الشيخ: "ونصيبي من الأفق"، دار الجنوب للنشر، تونس، ۱۹۸۴، ص:۲۲۸.
- ٧- صنع الله إبراهيم: "اللجنة"، عيدون المقالات، مراكش ط:٥ ،۱۹۹۲، ص ۱۸۸۲،

٩- مصمد الباردي: "الرواية المربية والحداثة ، الجزء الأول"، مرجع سابق، ص:١٤٥.

١٠- صنع الله إبراهيم: "بيسروت بيسروت"، دار المستقبل العربي، القاهرة ، مل:٢ ،١٩٨٨ ، ص: ٢٦٢ .

 11 في هذا المضام يستدعي عبد الرزاق عيد البعد الكافكاوي في هذا اتَّنوع من النهايات، ويحيفنا على بازوليني (المخرج الإيطالي الشهير) الذي استطاع تحقيق نظير هذه للشاهد الغريبة مبينمائيا، وذلك في أحد أفلامه الشهيرة تحت عنوان 'سادوم'. إذ يبرز بازوليني نزوع الفاشية لتغيير طبيعة الإنسان، حيث تختتم الملاقة الجنسية الطبيمية الوحيدة بين الرجل المرأة بالقتل، بينما تبرز طبيعة الملاقات الجنسية بين الرجال والرجال والنساء والنساء كملاقات طبيعية

عب، الرزاق عيد: "و اللجنة ، بين الواقع وتدمير المجاز"، مجلة: "المرقة" (السورية)، السئة ٢٤، العدد ٢٧٧، مارس ١٩٨٥، ص:۲۸ . ۲۷

أ- المرجع نفسه، من ١٩٩٠.





الأبوة الأدبية



مبدع في اي مجال من الجالات إلا وبيدا مسكونا بنمودج يستحود عليه ويمثل له كلما ازاد أن يماوس إبدامه ويمثل له كلما ازاد أن يماوس إبدامه، ومن الخطأ الظن بان ادبيا أو فلنا قد ولد مبدعا من غير أن يمر عبر يوابات اللمائج، فكل مبدع لابدا من تحرير المستوى الإبداعي بتلاث مراحله الإمجاب بنموذج إبداعي تم مرحلة الإمجاب بنموذج إبداعي تحرير المبدئ الإمجاب المبدئ ال

تقليد ذلك النموذج أو محاكاته ثم مرحلة النشج الفني أو الأخبي التي يسعى في ألنائها ألى محاولة الاستقدال من المراحة المنطقة الله من مرحلة النشج المنطقة المراحة وهو فير قادر على المنطقة من المراحة وهو فير قادر على التخطص من مثلة الأعلى أو نموذجه وقد يطلق بعض النقاحة على هذا النوع من التنبس الفني أو الأجبي اسم الأبوة الفنية. ولسنة أرى أن هذه الأبوة تضير الكاتب أو الأديب أو الفنان أيا كان ميدانه، لأنها مسألة طبيعية لا ينجو منها ميدع مهما بلغ ضاوه .. وقد عنوات هذه المالية المنطقة طبيعية لا ينجو منها ميدع مهما بلغ ضاوه .. وقد عنوات هذه المنطقة في وقد مبدر من الربح الأما المربي، لا كانت بدايا الرحلة الإبنامية لكل شاعر من شعراء الجاهلية ومن جاء بعدهم أن يكون أروية للمحر شاعر سابق له في السن أو هي التجرية، ثم يتحول مع الزمن من راولة المؤدن بروين فمرد وحاكونه، وكذا.

وقد يكون التموذج جليا بشكل بارز في إعمال الأديب أو الفنان، وقد يكون كامنا يضفل فعله بصورة خفية كمن يمعل خلاف الكواليس . ويشمل أثر النموذج في البندم في صورتين الأولى أن يحيط البدع بكل أهمال شهرجه ويستوعبها ويهضمها بكليتها، ثم تأخذ عده الأعمال بعد هضمها في التسرب إلى أعمال هذا المبدع وتضرض نفسها عليه رضي أم أبى، لأفها تتسلل إليه مسر تكويفه التقافي فلا لندم له فرصة العبرلها أو رفضها.

أما الصورة الثانية فهي أن ينظر المبدع الى تموذجه بوصفه مثالا أعلى له يسمى على الدوام إلى الوصول إلى مستواه الإيداعي، وهذا يتطلب منه أن يساكه لهي فيما أبدع من أعمال، ولكن بالسمي إلى التضر، بإبداع جديد، سواء أفي مضامين إبداءه أو في قواليه الفنية أو في نسيجه الداخلي، فيحقق بذلك الكافة التي حققها نموذجه، ويفدو ممن يشار إليهم بالبنان على النحو الذي يشار فهه إلى نموذجه.

و هده الصيورة الشائية من صور تأثير القموذج تمنح البدع قدرا أكبر من الحرية في إيدامه ويقدحه مساحة أوسع من المركة والغروج على التفاصيل التي يعتص بها القموذج ، أما الصيورة الأولى فهي تلقي يقبود تكيرة على البدع وتحاصره حتى في تفاصيل إبداعه، وتجعله أكثر توقياً للتمرد على نموذجه، وتبقى الصورتان ميدانا رحبا للنقاد الباحثين عن التناعى في الممال الأبداء والفنائين.

ومما يزيد من قيود الفنان أو الأديب أن يكون له أكثر من ضولاج فتصاصره هذه الفنائج ألثاء معلية الإبدام وبدعث ذلك كلكير من المبدئ الدين تجد وانت تقدل فيه أن رؤوسا لبدعين أخرين أمنات تطل عليك، وفي مقبل ذلك تحد الملتمية الوحد اعتمادا كبيرة من المبدعين تتحقق من ومحاول محتالات الفتفاء خطاء كما هي أصال مع ذراز قبائي و بدر شاكر السياب وعبد أنها المبائز و يقدم على المبائز و بدر شاكر والمبائز المبائز المبائز و بدر شاكر والمبائز المبائز المبائز

وللن كانتُ بعض المناهج النقدية الحديثة أخدت تنادي بموت الؤلف أو بموت المثلقي فريما تظهر مناهج جديدة تدعو إلى موت " الأب" أو " اللموذج" ١١

* كاتب وأكاديمي اردني

چواران نادران مع چ . م . کوپتزی **.**

"إننا لسنا قساة بالطبيعة. وحتى نكون قساة، ينه في أن نغض الطرف عن معاناة الآخرين!"

ترجمة: مسين عيد *)

أعلن هوراك انجدال، سكرتيس الأكاديمية السويدية اسم الحاصل على جائزة نويل في الأداب عام ٢٠٠٣، قال إن الجائزة قد منحت لكاتب ريما لا يشعُ سعادة بها. ومن الحسمل أنه كان يلمح إلى رضة كويتزى المشهورة بأن لا يكون تحت الأضواء العامة.

وهو ما أبدته دوروتا برومسرج في دار نشر برومسرج، فهي بنفسها ثم تقابل كويتزي من قبل أبدا، وهو الذي منح قليلا جدا من الحوارات منذ أن ظهر عام ١٩٧٤. وقد طولب في السنوات الأخيرة بأن يستثني كل الاتصالات مع المبحافة وتاشرياء

> " لا يرجع الأمر إلى أنه ميقض للبشر، أو ما شابه ذلك ". تقول دوروتا برومبرج، ثم تستطرد "انه خجول _ شديد الوقاية لسلامه ككاتب.

لذلك، ثم يكن مثيرا للنهشة أن يكون كويتزي ممقيدا بشدة للحوارات خلال زيارته ألى ستوكهولم لاستالم أفضل جائزة في الآداب، كانت قائمة الطامحين إلى إجراء حوارات معه طويلة، لكن ج. م. كويتري، الحاصل على جائزة نوبل في الآداب أخثار شخصين فقطه هما: داجنز دجرتز (عن جريدة "ذا ديلي نيوز"، أكبر صحيفة يومية في السويد)، ودجرنز رات (من مسجلة "أنيسمال رايتمى"). ولم يكن

هناك حوار وجها لوجه، بل سمح لداجنز دجرنز أن ينشر رسانة متبادلة بين كويشزي وديضيد آثويل، رفيق جامعشه السابق، بينما تمّ اتصال مباشر مع دجرنز رات بواسطة البريد الالكتروني.

هكذا، تحدث الحاصل على جائزة ثويل في حوارين نادرين على وجه الحصير مع دجرنز رات (مجلة "أنيمال رايس")، و داجنز دجــرتز (عن جــريدة "ذا ديلي

الحوار الأول مع مجلة "أنيمال رايتس": الحيوان، البشر، القسوة، والأدب

أجرى الحوار، دجرنز رات

من كلمات كويتزي في الحوار:

هِ "إذا كان أمار أن تسكن وعي حسيان مستحيلا حقاً - أو على الأقل شديد الصعوبة _ عندلد يكون هناله إغسراء الكتبابة عنه بأن تسبغ علييه مشاعر وأفكارا!"

 " صدورَت في روايتي " خزي" الحيوانات ىشكل جلى تماما!"

هِ "إِنَّ الحيوَّانات حاضرة في قصصي، إمَّا على الرحب والسعة أو بمجرد دور ثانوي، ويرجع هذا جازليا إلى حقيقة أن الحب وانات تحمل فعملا دورا ثانويا في

ه "اشار بمض من كتبوا مراجعات نقدية إلى الصلة بين فسصلى "اليسزابيث كوستلو"، اللذين يتعلقان بالحيوان والي حقيقة أن مؤلفها نال هذا العام جائزة

ه "إنّ اهتهامي لا يتعلق بحقوق الحبيبوانات المسروعة، بل إلى تغييس المشاعر تجاه الحيواناتلا

 "انا نباتي، وأجد فكرة حشو نشار جثث اسفل حنجرتي أمسرأ منضرا تماماء وأندهش من أن كثيرا من الناس يضعفون ذلك كل يوم!"

هِ ما هي الشكلات، التي تتعلق بما تتفحُّمه الرواية للملاقة بين البشر والحيوان؟

كويتـزي: تختلف تمامــا حـالة الوعي النوعي اللَّانساني عن الوعي الإنساني. هناك جدل قوي يمكن أن يجري، بأن من المستحيل للكائن البشري أن يسكن وعي حيوان، بينما عبر قوى تماطف (شعور تابع) يمسبح ممكنا لكاثن بشري واحد أن يمرف بشكل حيوى تماما ماذا يشبه أن تكون شيغهما آخر. بمثلك الكتَّاب حسنو السمعة هذه القوة بشدة ووضوح، وإذا كان أمر أن تسكن وعى حيوان مستحيلا حقًا – أو على الأقل شديد الصحوية _ عندئذ يكون هناك إغراء الكتابة عنه بأن تسبغ عليه مشاعر وأفكارا، ريما تنتمي فقط لمقلنا وقلبنا البشري. وهناك أيضاً إغراء أن تبسحت في الحميموان عسمًا هو أسمهل للكائن البشري في أن يتماطف ممه أو يتقمصه، ويناء على ذلك تؤيد قوة الحيوان ثلك، التي تبدو لنا لعبيب أو لآخر أنها "تقريبا بشرية" في عملياتها الذهنية الماطفية، وهكذا، تعامل الكلاب (للمثال)، معاملة "تقريبا بشرية"، بينما تعامل الزواحف بشكل غريب تماما.

ه كيف استجاب النقاد لهذه الثيمة في

الاستحابة؟

كويتزى: كانت حالة الاختبار في روايتي "خزى"، التي صورت الحيوانات بشكل جليّ تهاميا، حين تجاهل معظم من كتبوا مراجعات نقدية تقريبا ذلك الحضور (ذكروا أنَّ بطل الرواية "تورَّط مع حمالات حقوق الحيوان"، وتوقفوا عند ذلك). ومن هذا المنظور، فإنهم _ بطبيعة الحال- قد عكسوا صبورة أسلوب كيشية معاملة الحيوان في العالم الذي نعيش فيه، أعلى كموجودات غير ذات أهمية، ينبغي أن نجامل علما بها فقط، حين تعبر حيواتها

هِ ثَاذَا اخْسَتَسَرَتَ أَنْ تَسَلَّطُ الأَضْسَوَاء عَلَى العلاقة بين البشر والحيوان في أعمالك؟ كويتنزي: أنا لم "أسلط الأضواء" بالضبط على العلاقة بين البشر والحيوان، يخالف فيصلين في رواية "اليزابيث كوسئلو"، اللذين تعلقا مباشرة بالحيوان، فإنَّ الحيوانات حاضرة في قصممي، إمَّا على الرحب والسمة أو بمجرد دور ثانوي، ويرجع هذا جزئيا إلى مقيقة أن الحيوانات تحمل ضعلا دورا ثانويا في حياتنا، وإلى حدّ ما لأنه ليس ممكنا أنّ تكتب عن الحياة الداخلية للحيوانات بأي

ه ما هي العواقب، إذا وجدت، الناجمة عن الاعتقاد بأن الحصول على جاثرة نوبل كان بسبب قضية حقوق الحيوان؟

كويتزى: أشار بعض من كتبوا مراجعات نقدية إلى الصلة بين هصلى "اليزابيث كوستلو"، اللذين يتعلقان بالحيوان، والى حقيقة أن مؤلفها نال هذا المام جائزة نوبل، وقد أثاروا سؤالا عمًّا إذا كان المؤلف يؤمن بما قائلته 'الهـزابيث كوستلو' حول المسائجة المروعية للحبيبوانات في عبالمنا الحديث، وأنا لا أتخيُّل أن كتابا وحيدا، وبالأحرى صميا، سيفيّر المالم وهق ذلك المنظور، لكنه ربِّما سيصنع تأثيرا صغيرا. ه هل ترى أي صلات بين منخطف أنواع

كويتزى: إننا لسنا قساة بالطبيعة. وحتى نكون قسساة، ينبغي أن نغض الطرف عن مساناة الأخرين، إذ ليس من الأيسر أن نغض الطرف بشكل غريزي عن تعاطفنا، بينما نلوي عنق الدجاجة، التي سنأكلها، من أن مُغضَّ الطرف عن تمــاطفنا مع البرجل البذي مسترسله إلى البكرسي الكهريائي (أكتب من الولايات المتحدة، التي لا تزال تعاقب بعض الجراثم بالموت)،







إلى الكاتب كحكيم قد فقنت معناها إلى حد كبير. قد اشعر بالتأكيد بعدم راحة حقيقية بالنسبة لذلك النورا"

ه " برهن على جــدارتك ككاتب ومـبــتكر للقيصيمين وسيرعيان منا يطلبك الناون بصخبء كى تلقى خطبا وتخبرهم عماً

تفكر فيه بالنسية للعالم!" هِ " الْكِتَّابِ، النَّسِنْ كَانْ لَهِمَ أَعْمِقَ تَأْثَيْرِ على، هم أوثلك الذين يضرأهم المرء عدةً مرات بحساسية أكبره من حماة مبكرة، وغالبا هي الأعمال الأكثر شبابا لهؤلاء

الكتاب، التِّي تَحْلُفُ الدَّمَعُةَ الأَعمَقَ!" ه "إنني أمثل حركة التوسم الأوروبي، لأن والاثى الفكري هو أورويى بوضوح وليس إفريقياً"

ه 'قد أكون وقد أستمر في الكينونة، في الوقت الذي بقي لي، أكـ ثــر وقباليــة كي أبقي السؤال حياً، من أن أحاول أن أجيب عليه بمصطلحات نظرية!"

هِ "لا أريد أن أنكر استخدامات الفكر، لكن الفرد بمتلك أحيانا حدسا بأن الفكر ثن يقود الضرد إلى أي مكان!"

 كان بيكيت رجلا ايرانديا وأوروبيا بدون أي صالات اضريقية على الإطلاق. ومع ذلك، فالله بان بدى كاتب دراما له حساسية ومهارة آثول فيجارد، أمكن لبيكيت ان ينقل غرسه إلى بيشة جنوب إضريضها بأسنوب يبدو تضريبنا وكأنه الواطن من هناك!"

 "إذا كـــان هذاك طريق أفـــضل وأوضح واقصر لقول ما تقوله الرواية، إذن فلماذا لا نهجر الرواية؟!"

نادرا ما يجري ج. م. كويتزي حوارات أو يعقد مؤتمرات صحفية، لكته قدّم استثناء لديفيد آتويل، المرجع العالمي في أدبه، وقد قام داجنز نيهتر بنشر هذه الرسالة المتبادلة بين ديفيد أتويل وج. م. كويتزي على وجه الحصير، في جبريدة "ذا ديلي

لكننا استنبطنا آثيات نفسية واجتماعية وفلس مية، كي تكون على مستوى ذبح الدواجن، ثم لأسباب معقدة، نستخدمها لنسمح لأنفسنا بقتل كاثنات بشرية فقط في حالة الحرب.

ه ما هي علاقتك بفاسفة حقوق الحيوان؟ ويأى أسلوب تستنقت أن الرواية بمكنها أن تسهم في الإجابة على هذا السؤال؟

كويتزي: متحدثا بدقة، فان اهتمامي لا يتملق بحقوق الحيوانات المشروعة، بل بتغيير الشاعر تجاه الحيوانات. إنَّ أهم الحقوق على الإطلاق هو حقّ الحياة، ولا أستطيع النتبؤ باليوم الذى تمنح ضيه الحيوانات المستأنسة هذا الحق بالقانون. إذا سلَّمنا جدلا، بأن حركة حقوق الحيوان لن يمكنها أن تنجح أبدا هي تصقيق هذا الهدف الأوَّلي، حينتُذ بيدو أن أفضل ما يمكن أن نحققه، أن نمرض على العديد من البشر بقدرما نستطيع ماهية التكلفة الروحية والنفسية لاستصرار معاملة الحيوانات بهذا الشكل الذي اعتدناه ريّما قد يغيّر ذلك فلويهم،

هِ مِلَ لِكَ عَلَاقَةَ خَاصِةَ بَحِيوانَ مَعَانَ؟ وَفَي هنه الحالة، هل أثر ذلك على الأسلوب الذي تكتب به عن الحيوانات؟

كويتزي؛ ليمن لدي مدللون. لدي ما اعتبره عالقات شخصية مع الطيور والضفادع، التي تزور أو تميش على الأرض التي "أمثلكها"، لكنني لا أعتقد لوهلة أن

لديهًا علاقات شخصية معي. * هل انت نياتي؟ وإذا كنت، فلماذا؟ كويتزى: نعم، أنا نهاتي، وأجد فكرة حشو نثار جثث أسفل حنجرتي أمراً منفرا

تماما، وأندهش من أن كشيرًا من الناس يفعلون ذلك كل يوم. الموار الثاني، مع جريدة "ذا ديلي نيوز":

أجرى الحوار، ديفيد آتويل من كلمات كويتزي في الحوار: ه" في الزَّمن الحاضر، نجد أنَّ فكرة النظر



نيوز" بتاريخ ٨ كانون الأول , ٢٠٠٣ < اطيب التهاني الممكنة بهذا الضور بأمظم الجوائز الأدبية على الإطلاق.

كويتزي: أشكرك، 4 كيف ترى أهميتها، سواء على المستوى الشخصى، أو وفق أي مواضعات عامة؟

ميداني: انتصر العجائزة الأدبية واق الهماه الى الم كان الكاتب ما زال ينظر إليه أو إلهها، كمكانلة متحيزة، حكيم، مؤسمي، محكة أن بدوميرا كمة مولوق بها مؤلمسي، محكة أن بدوميرا كمة مولوق بها عليان (ويانالمية كم وصدعي زائم كأمر منيه، أن القريد توليل لم يؤسس جائزة منيه، أن القريد توليل لم يؤسس جائزة الفيزية، لم كان بس جائزة الموسيقى أقريل شميلنا عن جائزة للموسيقى الفرينية، رغير نامي مالية من الأرب الذين يرتبط بلغة معية).

الأدب، الذي يرتبط بلغة معينة)، في الزمن الحاضر، نجد أنَّ فكرة النظر إلى الكاتب كحكيم قد فقتت معناها إلى حد كبير، قد أشعر بالتّأكيد بعدم راحة

حقيقية بألنسبة لذلك الدور. * ملاا يخبئ الستقبل للحالز على جائزة نوبل ٢٠٠٣ ؟

لكويتري، ققد أمطرت فعلا بدعوات للسفر إلى كل مكان، لتقديم معاضرات، كم بدا ذلك لي واحدا من عناصر فريية للشهرة الأدينة، برهن على جدارتك كالتب ومبتكر للقصمين، ومسرعان ما يطلبك الثامن ومسحق، كي تلقي خطابا وتغيرهم على جدال التامن بصحف، كي تلقي خطابا وتغيرهم على حدالة وتغيرهم على حدالة والتعارف المستخدمة على التامن المستخدمة على التامن التامن المستخدمة على التامن التامن على التامن على التامن التامن على التامن التامن على التامن التامن على التامن التامن

عماً تفكر فيه بالنسبة للمالم. إن أسأتك سؤالا حول الحياة الأدبية، طالمًا أن الأمر قد ازدوج بالنسبة إليك، بعد أن قمت بكلا الأمرين: كتابة (والكتابة عن) السيار الناتية. في واحدة من تلك القطع الأدبيسة الأقل شسهسرة، والتي كانت بعنوان "بيمة"، ونشرت في مجلة "ذا ذَّري بني ريفيو" منذ عقد مضى، كُنبت فيها عن تأثير ريلكة، صوزیل، باوند، فوکنر، فورد مادوکس فورد، وبيكيت. وهي مجموعة غيسر عادية من الأسماء، ليست ممكنة التمييز كقاعدة عامة، بل يبدون كقاعدة شخصية من نوع ما. ما هو صادم رغم ذلك، هو تلك العادَّة، المميشة تضريبا التي كانت لديك إزاء هذه التأثيرات، إذا أمكنني أن أصوعها بهدا الشكل. وقب قلت "الدروس الأعسمق التي يتعلمها الضرد من الكتاب الأخرين"، ثم استطردت "هي، كما أظن، موضوعات إيضاع، مصورة بوضوح". ثم أضغت بعد ذلك، أنها ليست "أفكارا" يلتقطها الثرء من كشَّاب آخرين، لكن (وانا أبسُط الأمر هنا) أسلوب.

"اسلوب، موقف تجاه الصالم، (الذي) بينما

هو يتغلقا، يصبح جروا من الشخصية، جزوا من النفس، اساسيا غير مميز عن الذات". هل القاعدة، إذن تصور كما ينبغي، اكشر من صقيقة اصول قريبة _أم هي بالأحرى، أسلوب حياة؟

كويتزى: يمتبر المقال، الذي تشير إليه، قطعة مكتوبة بتهور تام، نص معاضرة عامة القيتها في الأيام التي كلت ما أزال أكتب فيها مثل تلك الأشياء، ولا أعتقد أنها تتحمُّل استجوابا شديدا، نسبب واحد، هو أن التأثيرات، التي وضعت قائمة بها المست من نفس النوع، الكتّاب، الذين كان لهم أعمق تأثير عليَّ، هم أولئك الذين يقراهم المرء عدة مراث بحساسية أكبر، من حياة مبكرة، وغالبا هي الأعمال الأكثر شبابا لهؤلاء الكتاب، التي تخلّف الدمغة الأعمق. في حالة موزيل، للمشال، لم تكن هى بالتأكيد رواية "رجل بلا خصال"، التي أثرت على كشاب، بل هو عمل أبكر، هو "قصص لوشـر". وهي حالة بيكيبت، كان الممل من فترة ما قبل عام ١٩٥٢ مفضلا على الممل بعد عام ١٩٥٢.

هثالك تحقيدات أممني أم إلان أصفحه. أنه رياتها في الوقت الذي كنت أعد فيه نقت القصدة الأدبية، مثالث اصمال ادبية هؤية التأثير لكن بشكل فيز، مياشر، لأنها ويروزونه هو المينا خاري كال القطافة وإلى القطافة وإلى القطافة وإلى المينا في المياشة والمينا ووروزونه هو المصالة التي ترد إلى الذمن، ووروزون أو ارسفيات فتعيين في عصليا ووروزون أو السفوت تفتيين في عصليا التقادي على الزغم من الرغم من المناشأت البشرية وملاقتها



دني هذه التوضيح انت وأخرى اكثر بمثارة الأقول أن هاعدة الدو (أن استخده ذلك المسئلة في هذه اللحظة، هو صا أقطة دون سحور، يعد أن أسحوف هي استخدامه في الوقت الراهن) هي أن يجد فصلاً اسلوب استجبانة للتجرية _ أو رئيسلوب اكثر مكونية في وضعه طرقاً تتأكد استجبانات الدفاتية في وضعه طرقاً تتأكد استجبانات الدفاتية في وضعه طرقاً تتأكد استجبانات الدفاتية في وضعه طرقاً

هِ إِذَا كَانَ هَنَاكُ شِيءِ مثل قاعدة شخصية أو ريما حيَّة، فانُ المرء يرجعها بشكل حتمي إلى الحظة تاريخية محددة، يحدث له أو لها ان تظل حية خلالها . هذه مشكلة نوع وقياس مختلف، كما أفترض، كما قلت في نفس المتال "هناك أوقات وأزمنة معينة ترفع كتابا بسرعة، يكونون على مستوى التحدي الذي يزودون به، بينما لا يضعل آخرون". كمشال ثكاتب من واحدة من المستعمرات السابقة، في موقف قابل للمقارنة مع جنوب أفريقيا، ـــرت اباتـريــك هــوايــت " ويخاصـة "قوس Voss"×. من المُسترضُ ان السيارات الأدسة، إما أن تعد المرء جيدا لمثل هذا التحدي، أو إذا فشلت في القيام بذلكه هـ يـ جب على المرء أن يتكيف، هل وجــدت نفسك تعبد الشفكير حول العلاقة بين قاعدتك الحيأة الخاصة وجنوب إفريقيا أ وكيف، من خلال استعادة الأحداث الماضية والتأمُّل فيها؛ انتهت تلك الملاقة في

كدينة تأريطية أجد أشي مطل متأخر مردكة شخصة النوسة واروبي، حدث بدنا من الشرن السدادس مقسر حضى متدمسة، إنجرت العشريان من العصر السيهس، حركة إنجرت تحريبا هدفها النوز والتوصل في الأمريكيتين واسترالها، لكنها فضلت كلية هي مبيا، ويأقد قدييا ابضا هي الهريقيا، الشري مو أوريبي بوضوح وليس افريقيا، كما أمثل جيدالا من جنوب افريقيا، كما أمثل جيدالا من جنوب أن المنسوية ذات خلقت من أجاد التخيطة المنسوية ذات المناسوة الانتساسية ذات المنسوية ذات

كويتزي: وأنا أنظر لتجريتي من الخارج

إلى أهس حدً، من أهي المساقحة ... أوليدًا من أهي المساقحة ... أوليدًا من خاجة المساقحة ... أن تكون يون ممثل المساقحة الفيدًا الفضل أو من حركة استمدارية فاشالة ... مع تاريخ من اشطهاد تحمله وراهدا . وراهدا ... وياست كانجية الخريء هذاك ذلك الموترة من المالم، يلسن سكان ذلك الجزء من المالم، ويلسن سكان ذلك الجزء من المالم، ويلسن سكان المالم، ويلسن سكانك، مساترجما إلى هو موشوع سيالك، مسترجما إلى هو موشوع سيالك، مسترجما إلى



مصطلحات استخدمتها هنا،

إجابتي، كذرد متردد متهور، هي أنني قد أكون وقد أستمر في الكينونة، في الوقت الذي بقي لي، أكثر وقائية كي أبقي السؤال حيًّا من أن أحاول أن أجيب عليه بمصطلحات نظرية.

حين أقول أننى "أبقيت السؤال حيًّا"، فإنني أعني أنني أبقيته حيًّا، ليس فقط من يوم إلى آخر في الحياة اليومية، بل في قصصي أيضاً .

وكما ترى، فإنني لا أعالج خلق القصة، وهو ما يعني ابتكار وتطوير الفنت ازية، كَيشَكل من فكر معجرد. لا أريد أن أنكر است خدام أت الفكر ، لكن الفرد يمتلك أحيانًا حدساً بأن الفكر لن يقود الفرد إلى أي مكان.

دعنى أشير هنا إلى الجذب المتأصل، من ناحية بين الفنان، الذي يمكننا أن نطلق عليــه "مـــؤال حــيــاة الفــرد"، أو "ســؤال الكيفية، في حالة الشرد الخاصة، كي يميش"، وريما يكون ذلك هو منبع الدراما، التي تتمَّ نفسسها على مسرَّ الزمن، منا بين صبعود وهيوط، ومن تاحية أخبري هناك الناقد أو المراقب أو القارئ، الذي يريد أن لينتقل إلى مكان آخير. كل كلماتي هذه بدون نية للإساءة.

يه مع توسع التساريخ الأورويس المطليم الذي تصفه، إذا ما أمكنني أن أقول ذلك، فأن جماليات الفترة المبكرة حتى مشتصف القرن المشرين قد تبدو مؤثرة بشكل خاص وبالنسبة لأوللك الذين تتبعوا منا أنجزته بهذا البراث _ "حداثة"، "حداثة مشأخرة"، 'حداثة أوروبية"، وهو ما يعتبر تصنيضات غير مرضية، لكثنى سأستخدمها كنوع من الاختصار وقيامته للنشر مدموشا بعلامتك الخاصة المبيزة، ريما جزئيا بسبب الكثير الذي قيمت به في كتبابتك. تبيدو جنوب إفريقيًّا، للمثال، قدُّ غَلَتْ درجاتُ منَّ المسانات نوع من قسدرة في التساريخ، قسابلة للملاحظة في عملك، مثال آخر، قد يكون

خسرى الرجهة اسامة منزاحي

تفسيرك الخاص لما يعني (أخلاِقيا وجماليا) أن تصيش مع اختسالاف أو تضيّر، ووفق هذا المنظور، تعتبر كتابتك أكثر تحديا من تقاليد تتبنى أحيانا تقليد فشل البشر في التواصل مثاك، بطبيعة الحال، انجازات أخْرى عبيدة، ويبهدو لى أن الأكاديمينة المسويدية قند لاحظتها بشكل صائب وأكنتها.

كويتـزى: ليس من حقى أن أعقب على كلمة الأكآديمية السويدية. لكن، طالما أنك قد ذكرت صمول بيكيت بشكل مسائب تماما كثأثير مشكّل لكتابتي، فدعني أقول شيشًا حول بيكيت. يمكن أن يدعى بيكيت بالتـأكيـد حداثياً ذا مرتبة عليا، أو حتى حداثياً أصلياً. كان بيكيت رجلا أيرلنديا وأوروبها بدون أي صلات اضريضية على الإطلاق. ومع ذلك، فسانه بين يدي كاتب دراما له حساسية ومهارة آثول فيجارد، أمكن لبيكيت أن ينقل غرسه إلى بيثة جنوب إضريقها بأسلوب يبدو تقريبا كأنه غواطن من هناك. ماذ يثبت هذا؟ يثبت أن تاريخ الفنون يعتبر تاريخ تضاعل متواصل عبر الأسوار والحدود،

هناك سطر من عسم الشقية بالنات في

بالقاهرة عام ٢٠٠٣.

التصور الركزي لأخر أعمالك "السرابيث كـوسـتلو"، يبِلُمُ الأوج في ملحق المجلد، "خطاب اليسرابيث، سيسدة كساندوس، إلى شرائسيس بيكون". هذا النص مؤسس على "خطاب هوجو فون هوفمانسانس کاندوس" الشهيس الذي يعكس جمالية شعره الغنائى المكرة الخاصية. والأكثر عمقا، أن خطابً هوفهانسالس عاني من فقدان الإيمان في اللفة نفسها وقدرتها على أن توحدنا مع عبالم من موضوعات ذات مسعني، خطاب اليزابيث بموضعها في نفس حالة الأزمة _ بل حستى الإخشاق الشّام، طالمًا أن السّاريخ الذي اخشرته لرسالتها الخطية كان ١١ سبتمبر(١٩٠٣) (إنها تهجر النص، ويكلمات أخرى وهي في حيالة جيجود ذاتي. هل هي تعنى أن الحسياة الأدبية، رغم كل شيء، لأ تمنح التحرّر أو الراحة "لروح صاّرمة" 9

كويدري: إننى أميل إلى مقاومة إغراءات أن أتدخُّل في روايتي الخياصية. إذا كيان مناك طريق أغضل وأوضح وأقصس لقول ما تقوله الرواية، إذن فلماذا لا نهجر الرواية؟ تدعَّى اليـزابيث، سيدة كـاندوس، بأن الكشابة تُوجِب عقد صدود اللفة، ألا يكون مهينا لها، إذا ما قمنا متتبعين كلماتها باجتهاد شارحين ما تعنيه، لكن ليس بالبراعة اللازمة للتعبير عنه؟

أمَّا بالنسبة إلى ١١ سبتمبر، دعنا لا نجمل الأممريكيين مممكونين بذلك الشاريخ من التقويم. قد يبدو ١١ مبتمبر مليئًا بأهمية لبعض الناس، مثل ١ مأيو أو ١٤ يوليو أو ٢٥ ديسمبر، بينما يعتبره الأخرون مجرد يوم آخر،

منحولا إلى السؤال عما هو طريق الحياة الأفضل 'لروح صارمة'، فقد أقول أن ما تدعوه "الحياة الأدبية"، أو أي طريق آخر يوفّر وسائل للسؤال عن كنه وجودنا في حالة الكاتب الفنشازية، والرمزية، والسرد القصصي- تبدو لي حياة طيبة-طبية بمعنى كونه مسؤولاً أخلاهياً.



- باتریك عوایت (۱۹۱۲-۱۹۹۰)، هو كاف استرائی من موالید ثندن. نال جائزة نويل للأدب هام ١٩٧٣، ونشر رواية "فوس" عام ١٩٥٧،
- وتجري أحداثها هى القرن التاسع عشر، ويقوم بطلها هوس برحلة لعبور فارة استراليا، مع علاقة حب برزت قرب الرحيل.
- من أعمال ج. م. كويتزى المترجمة إلى اللغة العربية: - رواية "في انتظار البرابرة" ترجمة صخر يوسف، دار عهد المتعم
 - يحلب عام ٢٠٠٠.
- رواية 'خزي' ترجمة أسامة منزلي. دار الجندي بدمشق عام ٢٠٠٢.

* كاتب من مصر



- كتباب "الرواية في إفريقيا" ترجمة حسين عيد. الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة هام٤٠٠٠. - كثاب "أيام الصبا" ترجمة خالد الجبيلي، دار ورد بدمشق عام

- رواية "حياة وأزمنة مايكل نك" ترجمة محمد يونس، دار الهلال

- كتاب "الشياب" ترجمة شعبان عبد المزيز سلسلة إبداعات عالية بالكويت عام ، ٢٠٠٥

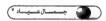
الحند ١٣٢



شاركتا في مهرجان قرطاج المسرحي في دورته الـ(١٢)

عب الم قفل دائد" . "بانشاء المقال عبد المسال . الرداثة في الففراء المسال .

"هوى وطنى": لغة الجسد إذ تتعالى وتبوح وتطرح الرسائل



وانج مع اتلول هاتين التسجيريتين المسرحيريتين المسرحين الشيا المعداة الإعتبال لحضور المعيد أن المسلحي (1) ، بعد أن عقدا عقدم من سيغترفاها العرض ليس الان وقصوصا على الهيدخانسان الشكل فيسها على إنها التي يتأسس الشكل فيسها على إنها المسرودة على روصد مما يهور في دواخل المسرودة على روصد مما يهور في دواخل على تواصياتين الزودة الشمامية المحالفة المسلحة المسلمية ا

تمايز الشخوص أرصهة التأويل الفرويدي والسارتري

يدفع عنوان المسرحية "لصوص بغداد" من صياغة وإخراج توفيق جبالي، المتلقي، مبكرا إلى التواصل مع معنى معين، قبل

> المسرحيات التي جسدت وطرحت تجارب مسرحية فرجوية حية، بميسدة في شكلها عن السائد الكرور، وقريبة من ملامح (التجريب بالسرح)، على صعيد اللغة السرحية المغايرة، التي تتأسس مقوماتها على روح الأصالة وإيقاع العاصرة، لجهة المقترحات الجمالية المشهدية، هي البني والمعنى هي آن، كلتــا المسرحيتان "لصوص بغداد" من تأليف واخراج توهيق جبالي ، وموندراما "هوى وطئي" لرجاء بن عمار، والنصف الصابع، واللتين شاركتا في دورة مهرجان قرطاج السرحية في دورتها الر(١٢)، التي عقدت هي الفترة من (٢٦) من شهر تشرين الثاني، وإلى (٣) من شهر كانون الأول الماضيين، في المسرح البلدي بالعاصمة التونسية، تحت شعار، انشتاح السرح على الفنون الأخرى، برعاية وزير الشقافة والحافظة على التراث محمد بن عاشور، وبمشاركة (١٦) دولة، و(٤٣) هرقة مسرحية، قدمت(٥٨) عسرضها، و(٤) مسمسارض فنيسة.



مشاهدتها، وخصوصا إلى جهة احداث سرقة الكنوز الألوية، مناهف بلهدار التي مسجة الجيش المحبوري بسليها، في يبدأ و احتلاقه لها، ولكن بعد مشاهدة الدراسية، نقط والأحداث الدراسية، ومناهدا الدراسية، والمحاسبة المناهدات الدراسية، المحاسبة المناهدات المراسية، معموما، التيجة احتلال المراق، وخصوصا، والأجنبي عبر التابية، المنافذ الفناهات، التي عبر التابية، المنافذ الفناهات التي من قبل من قبل منافذ المناهدات الاصداف من قبل من قبل المسافدة المنافذ المناهدات الاحتلاق المناهدات المستشارية، المناهدات المناهدات المستشارية، الاحتلاق الانتهارية العربية المناهدات المستشارية، الإندان التموضعة في يلام ماين الهورين.

عير أن الشاهد نفسه، يجد بعد تواصله مع شيفرات الأبنية السطحية، أنه أمام حكايات، طرحتها محمولات الشخوص اساسا، عن تفاصيل اجتماعية ونفصية، عن كلا البيئتين الزمانية والكائية لبلنداد

الشاهد نفسه، يجد إحد تواصله مع شيفرات الأبنية (السطحية، أنه أمام محمولات اشخوص اساسا عن تضاميل اجتماعية وفس سيمة عن كسلا البيئ تين الزمانية الماكانيسة لبيفاتان

وتونس في أن مماً، ولكن الرسائل المضمرة، التي عبرت عنها انثيالات النص العميقة لهذه الحكايات، نجدها تستهدف إشكالات

إنسانية عاملة، تهم البيشر على وجه الموم، لجهة تحريك الراكد والساكن في الوجدان نحو ممارسة حقوقه في التعبير والقول، والساهمة المؤسسية المجتمعية المجتمعية المجتمعية المنهة، الوقض هذا الأطمئتان (المباركة لتجايات قوانين الساك المهمشة لحيويات الإنسان، والمرسخة التهميشية الحيويات وعزاتها الاجتماعية، والمقربة المعرفية والمسابقة المؤسسة وحوالها الداعة وعزاتها المؤسسة المؤسسة وحوالها المؤسسة والمسابقات المؤسسة المؤسسة والمؤسسة وحوالها المؤسسة المؤسسة والمؤسسة والمؤسسة والمؤسسة والمؤسسة والمؤسسة المؤسسة والمؤسسة و

شوقيد هذه المسرحية، من حيث تصعيم شوميه! الاستهراء المعربة المسلم كما المسلم كالمسلم المسلم ا

يوجيء التساقل مشروعا عن سبيات هذا التقاقض السابق في مصميه هذه الشخصوص، لكن الإجابة تجيء بأن هذا استألفن السيانيوبي ضوري العليمة البائل التسياس في الواقف من محسالة البائل التسياس في الواقف من محسالة البنائية و على العالم الديني، ومشاهد النسانية (والاجتماعية المختلة النسانية (والاجتماعية المختلة والتقاقضة، كما أظهرتها الحداث عامد المدرجية، التي لا تطلو من تشويق والارة اخاذين،

كما وأن صياغة التشكيلات من حيث رؤاها الإخبراجية لا تنفيصل بتباتنا عن أسلوبية ورؤى الجبالي الفكرية فيما راكم من عروض، والمتمحورة هي طرح فضاءاتها الدلالية، لرسائل قريبة من المضهوم الوجودي القعمة بروح الفلسقة السارترية، والتي كان أخرها ما عرضه في عمان بعنوان "المجنون" والمفسادة أحسداتهما من نصوص أدبية متنوعة لجبران خلبل جبرأن، فرغم خيبة شخوصه من لاجدوي الوصول إلى قناعات يشينية وفضلا عن عبثية نهاية مصائرها، إلا أنه يترك لها حرية في خياراتها نحو جنونها وانضلاتها بعيدا عن السياق الاجتماعي الرصين، أو "القيت" بماداته "الحميدة"، ألتى نظل تلح على التشبث بقوانين السائد، وكذلك ظهر هذا الأسلوب تضعيبه وتلك الرؤى، هي





تجريته المسرحية الأسبق "الفلسطينيون"، التي أهاد هي صبياغة نصها من عمل للقرنسي جأن جنيه، وعرضها بأسلوب تجريبي، قبل سنوات على خشبة المسرح الرئيسي، في الركز الثقافي الملكي في عمان، حيث وضع الجمهور والمثلين معا على خشبة السرح، إذ يصل فكر العمل إلى آخر مدى له في منظور العدم والعبث الإنسانيين، جراء هول ويشاعة الأحداث التي تناولت نحــر الفلسطينيين، من الأطُّف ال والشبيوخ والنساء في "صبرا وشاتيلا"، ولكن تعيد لوحات حركية في السياق بإشاعة مسحة مغايرة لأجواء اللوت والقبتل، التوازن للخط الضاميل بين الموت العدمي والموت المضي إلى الحياة. فتقوم شخصية انثوية، ربماً يطرحها السياق شخصية آلهة، بإيقاظ حبيبها الشاب الميت في هذه المجزرة، ليواصلا رحلة الحياة.

فتدفع الرؤية الإخراجية، الشخوص وعبر تصميماتها، في مسرحية "لعدوس بغداد" إلى الخسروج عن مدارات الواقع الاجتماعي، ويما يمج من فضائل تمجد التسلط والتفسخ القيمي للإنسانية، التي تهمش المواطن العربي في النهاية، وتقصيه عن دائرة الفعل الحضارية، ومن ثم تدهمه للبحث في الواقع الآخر المشخيل، نحو مدارات أخرى ظاهرها سياقات غيبر مألوفة لكنها تحشرم الصرية الضردية وحقوقها واستحقاقاتها.

استنطاق حيرة الإنسان وأسئلته هي الوجود

وقد جاء انشاء الشكل في الفضاء، نحو الاتجباء (مما يعمد الحمداثي) (٤)، وذلك لتضمن لفته المسرحية، المخيد من المدارس، كالأرسطية والبرضتية، ومن حيث الأساليب، الانضمالية، والتصردية، فيدا معه هذا القضاء، مشتملا على نظام متمدد المستويات، في أبنيته، وكأنه في حالة فوضى، لكتها (منظمة)، في السياق، وبممنى آخس، فإن كل مستوى، يظهر جماليا في تمظهر مساره، نجهة بناء معماره، ودلالاته، اللتين لم تخلوا في اشتمالهما على أطروحات فكرية متعددة عميقة، تستنطق حيرة وأسئلة الإنسان، في الوجود، والكون، وفيما تخبئه نضمه في أغوارها السحيقة، وقد حققت هذه التشكيلات في الفضاء، إضافة لأدائي كل من توهميق الجسبالي وتوهيق العسايب الرئيسين في هذا العرض، أطروحات

ومقولات هذه المسرحية، كما كان لإشراك تقنيات السيرك الأثر القوي في إظهار بلاغة تعبيرية مميزة، فأسهمت بقوة أداءات شبياب من صدرسة المعيسرك التونسية، في الربع الأخير من العرض، لجهة الحركة المتمدة على حيوية التعبير الجسدي، وخصوصا في إظهار علاماته وإشاراته لماني عنف التمرد، أثناء إشاعة أجواء القوضي، عندما صعد الجمهور، وهم من المثلين، إلى الخشية وقاموا بطرد الشخوص المسرحية، دونما تقديم مشروع بديل، كــدلالة على حـالات الانفــلات الهمجية العنيفة، التي تصنعها مجموعات الفوغاء، بفعل تجليات اجتساعية غير حضارية ، كفعل السرقة في الحروب، التي حدثت في بغداد بحماية جيش الاحتلال الأميركي

ولكن الأهم في هذا المضحار، ليس في قسيرة الجسبسالي على طرح ذلك الفكر الوجودي ذي المسحَّة الإنسانية، وإنما في توازى عمق هذا الفكر مع جمالية اللغة المسرحينة التي طرحشه، التي برع في إنشائها تجسيدات سمعية مرثية، مظهرت الانهيارات "الكبرى"، في دواخل الشخوص وهى ترى بفداد تستباح، وهي الوقت ذاته، أدانت السرحية فكرة إقصاء كينونة تشكل إرهاصات الجتمع الديمقراطي في الحياة المدنية المربية، عن سياق بناء معماره السياسي، أمام صيرورة مستبدة يتأسس عليها النظام الرسمي، غير أن الجبالي، عمد وهي توظيف درامي، إلى محاكاة تواصل المواطن المريى مع الفحسائيات في استقيال تلك الأحداث المظام في حياته، على خشبة المسرح، لأن هذا الواطن

> جاء انشاء الشكل في الفضاء، نحبوالاتجاه (مابعب الحداثي)، وذلك لتـضـمن لفته السرحية، العديد من اللدارس، كـــالأرسطيـــة والسرخسيسة, ومن حسيث الأساليب، الانضعالية، والتمردية، فبدا معه هذا الفضاء، مشتملا على نظام متعدد المستويات، في أبنيته، وكسأنه في حسالة فسوضي

العربي قد أدمن طريقة هذا التواصل عبر الفضائيات، في غياب شبه تام لمراكز الأبحاث الوطنية العربية، التي غدت، هذه الفضائيات، الوسيلة الوحيدة بالنسبة له، كسونها الأداة الأساس في الراهن، التي تتأسس عليها ميديا العولة، الكلية الهيمنة على وسائل الإعلام في العالم.

طشاء دلالي يعيد الاعتبار لجماليات المثل

وأسهم هذا العرض، في إعادة الاعتبار لحضور المثل في عروض المرجانات عامة، التي يجيء إنشاء الشكل شيها معتمدا، أساسا على مدلولات (الصورة)، وعيسر مختلف المشاهد واللوحات، على حساب إقصاء تقنيات المثل دلالياء وخصومها لجهة فواعله الداخلية، فكان الأداء في هذه التجرية السرصية جله للممثل، التي نهض بأغلب الشخوص فيها داثماً، كل من توشيق الجهالي، وتوضيق المايب، عدا بعض المضردات السينفراهية المرثية القليلة، كالكربسيين، ومضردات مشابهة، وإكميسوارات بسيطة، ولكن استخدمت في السياق الإخراجي بثراء دلالي، لقيمتها الإيحاثية في تعميق المني، بضمل التمامل الأداثي المهيز للممثل ممهاء وهي هذا السياق برعت الجموعة الراقعية من طلبة معرسة السيارك، المؤلفة من عناطف حسين، وشناكرة الرمناح، وشؤاد الأتيم، وعبد المنعم شويات، وخولة الهادف، وأمال الزعزاع، وأمل غانمي، وبدر عثمان، في تقديم لوصات راقصية، وفق أسلوب الرقص الحديث، و(رقص الشسوارع)، من حيث أداثها لإرضاء مناخات الفوضى، وخصوصا في تجسيد، حالة العماء، في الشارع المراهّي، وذلك هي سيساق رمزيّ للقتل، الذي يحدث على مدار الساعة، في كيفية حدوثه، ومن هم ضحاياه، وإلى أين تسير هذه الأحداث في المجتمع المراقي، وخصوصنا ذلك التغير المتوقع في السلوك والمزاج الاجتماعي، والنفسي، في حال استمرار هذا القتل الأعمى،

إلا أن اللافت، في صياعة نص المرض، دخولها السلس والشفاف، إلى تفاصيل إنسانية، من حياة المجتمع التونسي، لجهة تفاصيل داخلية، متعلقة بالضرد، وعلاقاته بالسلطتين الاجتماعية والسياسية، وإلى أي مدى يتيح الفضاء الديمقراطي بتوئس إطلاق النشاط الشقافي، وخصوصا المسرحي منه، كمثل هذا المسرض، الذي ساءل بجرأة عالية، السلطتين الاجتماعية

والمبياسية، على السواء، والذي معهما استطاع توضيق جبالي وتوضيق العايب، أن يعكسا مزاج الإنسان التونسي البسيط المنتسمي إلى الشسراثح الاحتماعية الشعبية، والدى بدا فى بنائه الخارجي بسيطأ وساذجاء وذلك لأنجاح الخط الكوميدي في السرض، ولكنه كان عميشا وذكيا الررميا لا حيد له، سيواء عبر فضحه لسائل لا المجبه، في تجليات، وجود النظام العربى الرسميء الأفل من جهة، ومن جهة ثانية في تعامله مع معيشة ومساشه، ضمن حالات

التضخم، وذلك نسبة لمقارية مستوى دخله إلى ارتفاع الأسمار، من جهة ثانية، ودائما بحسب هذه

تقنية الانفعال النفسي تعبر عن الانهيارات الكبري

أما المرض الآخر "هوي وطني" الذي نجح في إظهار "القضاء بونيا" (٥)، لجهة التسبيرعن المصداقية الاجتماعية الإيهامية، عما جرى ويجري في تونس في دواخل امرأة تونسية، لما يمور في دواخلها من حزن وقهر وغضب على ما يجرى في الأراضى الفلسطهنية والمراقية المحتلتين، وهذا مأ عيرت عنه الأبنية السطحية والعميشة، التي بثتها شهضرات الحقل الدلالي للملامات المرثية والسمعية، الناشيدة تحقيق التواصل بين المتلقى وإشسارات هذا المسرض، وذلك أن الحكاية الظاهرية كانت ترصد ردود الضعل في وجدان وأعماق إنسان تونسى، بفعل ما يجسري هذاك في بالأد مسا بين النهسرين ، أثناء سقوط بفداد ثحت الاحتلال الأمريكي ، فطرحت الأحداث مجريات الحالة النفسية مرتبطة لامرأة تتبع الأخبسار الواردة هناك يومساء لكن هذه الحالة النفسية مع أحداث اجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية تجري في واقم وبيئة هذه المرأة ،

وعند مــقـــارية البنيــة للحــقل الكلي للعـــلامــات، والبـد، بتـفكيكه من حــيث



نجح عــرض "هرى وطني" الذي نجح في إظهار الفضاء بوليا"، أوجهة القعبير على الفسائية المسدافيية الاجتماعية الإجرى في تونس في دواخل الربية المسيحة، عمــا جرى المراة تونس في دواخل المراة تونس في دواخل مارة تونس في دواخل على مـــا يجرى في على مـــا يجرى في الفسائية المناسبة الأراضي الفلسطينية.

مندخلات عناصدر» وانتهاء بإعادة إنشائه وتركيبه، والذي يتواصل معه التنقي إلى وتركيبه، والذي يتواصل معه التنقي إلى المذي وللمن التوليدين، يكشف مذا المنافئة والقديمة، بغراء في أهميش مقوقها المنافئة الطبيعية، أو القانونية المعتدة منافئة الطبيعية، أو القانونية المعتدة في الديمة الديانية المنافئة المنافئة

موسيقى "موزارت" استرجاع دهاء الأنثى الغائب

وتجيء المسألة الجوهرية من الناهية المسرحيسة، ليس في تلك المسولات والرسائل، اللتين لا تطاوان من قيمة فكرية وإنسانية، وافيترن، وإنما في كيفية طرح رجاء بن عممار كممثلة وحيدة، طيلة

بمسيط، ولا يخلو من عسمق وثراء دلالي، لجهة طرح مقولات ومحمولات مختلف الرسائل، التي نهضت بهما لغة أداثية بليفة، صواء على مستوى تقليات حوارات الشخوص، ولفة الجمد، هي توالفهما مع إيصاءات وتعبيرات عناصس العرض الأخرى، فضلا عن حضور تقنية الانفعال النف سي، في أداء ظهرور الشخروس المهزومة، والتي طرحها جنون هذياني، لامرأة مضجوعة بأحداث انكسارات هذه الأمية اللامئتناهية، تارة، وتارة أخرى، بتجميد حالة (الخنساء) الكلومة، في حالة عنفوان أنثوى لا يلين، وهي تتقمص صمود المرأة في وجه الاستبداد، ساخرة من صمت الجميع، المتابعين لهذه الأحداث وكأنها مجريات مصلسل درامي، تتناول اغتصاب هذه الأراض المربية، وما ينجم عنها من ماس تصيب الأرض والإنسان والحقوق.

المسرحى، على استالال الحكاية من

المكاية الأخرى، وفق سياق سلس ولكنه

الشاهد واللوحيات، محسر حييا لتلك المقولات، لقد برعت المطلة رجاء بن عمار، في تقعص الشخوص في الشاهد الفَّرجوية تارة، وتارة أخرى في تجسيدها الفضاءات الأرسطية (٦) والبرختية (٧)، بأمزجتها، وهواجسها، ومواقفها المتباينة، بفعل التقنية الداخلية والخارجية لأدائها التمثيلي ، ودفعها لهنده الشخوص إلى الأمام برشاقة وحيوبة، مما مكنها معهما من إظهار مختلف اللوحات والشاهد، منتوعة في إشاراتها الدلالية التي تهيط بسلاسة على أحاسيس المتلقى، فتوازت معها في المُضاء الدلالي، عظمة الأفكار الإنسانية، التي تطرحها رسائل المسرح

عادة، مع التشكيلات الجمالية للأداثين

التصامل مع مفردة الكرسي واقعيا ورمزيا، وما مظهره الصوار الدلالي بين جست المثلة بانحناءاته ودورانه حوله، إيحاثيا، لجهة انتاج فواعل دلالية عبرت عما يمور في دواخل شخصية الرأة الراوية، كما استخدمت الموسيقي والأصوات كعنصرين مشاركين في الأحداث، لا سيما ما نجحت في طرحه مقطوعة سيمفونية اوزارت، حقَّقت تمهيدا مهماً، في مظهرة ثنائية (الحضور والقياب)، الأحضار غياب فضاءات وعوالم دافثة من حياة هذه المرآة الراوية، التي كانت تشكل اكتمالاً بنيوياً، من جهة، ومن جهة أخرى لحضور عناصر التردى والإحباط والموتء وذلك في حضور جدلي ديالكتيكي، هذا التمهيد الذي يدفع

مزاج المتلقى ويشوقه إلى تلقى الأحداث الأخرى اللاحقة.

وفي هذا الشكل السرحي، العتمد على قدرات المثل الواحد في تحقيق الفرجة السرحية، التي ينشدها المشاهد، يتبدى ويتمالى الجسد، كملامة مركزية، تتراصف وتنتظم الملامات الأخبري في تناغم مع جماليات خطابه، لجهة لغة تقنياته، التي تبوح وتهجس بما تمجز عن تحقيقه اللغة الكلامية، إزاء ما مظهرته بهاء لغة هذه الجماليات، التي ضع بها جسد رجاء بن عمار، في سياق توظيف درامي، ضمن نسيج هذا المرض المونودرامي الميز بحق.

* ناقد مسرحی اردنی،

المشبوالقين سيواء من الحـــواري، أو لفـــة الجسد في آن، وقب عميقت

السينقسرافياء المتأسسة من تصميم أزياء الملابس أساساء ذات اللوثين الأسسود والأبيض إشساريا، والحيال المتدلية على الخشبة، والإهادة من تمرجات حينز المكان المساعدة والهابطة على خشينة مسرح الحمراء، ممسألة تحقيق الثواصل في هذه المسرحيسة، وخبصوصا ذلك



الهوامش

(١) الضضاء المسرحي لأكرم يوسف الطبحة الأولى ١٩٩٤/٢٠٠٠ دمشقى دار مشرق _ مفرب رانشاء المشاهد واللوحات وفق نظرية الاتصال والشواصل communication theory باب سيمهاء القضاء السرحي ص١٠٢٠ .

(٢) التحليل النفسي ماشيه ومستقبله /محمد احمد التابلسي /دار الفكر العاصر٢٠٠٢ بص٥٩٠ ،

(٣) كتاب جان بول سارتر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي/ بيروت-دار الأداب ١٩٦٦ ، قاصوس المسرح لجون غاسنرو أدوارد كون، وترجمه مؤنس الرزاز وراجمه رشاد بيهي والناشر المؤسسة المربية للدراسات والنشر ودار المهد للدراسات والنشر، هي باب حرف السين سارتر، جان بول (١٩٠٥ _ ١٩٨٠) ص١٠١ .

(٤) ندوة المسرح ما بعد الحداثة: استمرت لدة ثلاثة أيام في

مهرجان القاهرة الدولي للتجريب في دورته الأخيرة، دراسات ومداخلات باحثين أجانب وعرب ، دراسة موقع السرح العربي في زمن "الحداثة " و" وما بعد الحداثة "، المنجي بن إبراهيم / من تونس, (جدل وصراع في التيارات الفكرية الحديثة.) ص١٠ (٥) القضاء المسرحي السيميائي/ كتاب القضاء المسرحي لأكرم

يوسف الطبعة الأولى ١٩٩٤/ ٢٠٠٠ دمشق _ دار مشرق _ مغرب. الفصل الرابع الفضاء الاجتماعي ص من(٤٥) وإلى(٥١).

(٦) موقع على الإنترنت/ منتدى مسرحيون, مجلة فكرية لقافية تعنى بالفئون المسرحية، www.masraĥeon.com

(V) نظرية المسرح الملحمي /برتواد بريخت من ترجمة د. جميل تعميف، القصل الثاني تأمل في صعوبات المسرح العالمي ص٥٥. عالم المرفة بيروت - لبنان،



منذ " حب إيه " و " بعيد عنك و " هات الميعاد " و" انساك يا سلام " و" أنف ليلة وليلة " و" كل ليلة وكل يوم " و"سيرة الحب" لأم كلثوم سطع نجم بنيغ حمدى الموهبة الشابة، وكان قد تكرس ملحنا مجددا دارسا له رؤية فنية خاصة بعد أغنية "تخونوه" لعبد الحليم حافظ ١٩٥٧.

قدم بليغ ٧٤٦ لحنا مزح فيها روعة اللحن الأوروبي وأدواته بشجن ريابة عاشق ريفي، وصبابة ناي محروم في هداة ليل الصحيد فكانت "عاشق ليالي الصبر مداح القمر" و"الهوى هوايا" و"سواح" و"موعود" و"جاذا الهوى". و"يا عزيز عيني" لشادية و"لولا الملامة" لوردة و"حسادك علموك" لفايزة أحمد و"حبايبنا" لنجاة الصفيرة وردوا السلام لعفاف راضي.

حملت الحان بليغ عشاق الأغاني من الشياب كما السميعة على أجنحة الأحلام والشجن والطرب في تجانس لم تعرفه الوسيقي العربية قبله. ف"المزيكا حالة حب وعشق وغضب وتصوف" كما يصفها.

اطلع بليغ على الألحان العالمية وموسيقي الشعوب بما فيها تراتيل الكنائس وتبدى هذا في أغنيته للقدس"السيح" من كلمات الأبنودي، وافتان بتجويد القرآن، والفلكلور المصري الذي يغيض عنوية وقهرا وحبا وأماد.

عندما أجريت ممه لقاء عام ٩٣ في منزله بعد براءته من قضية سميرة المليان التي انتحرت أو قتلت في شقته، كان منتهيا نفسيا، محبطا رغم تظاهره بالقوة، وعندما بدأنا التسجيل أراد المُخرج أن يغير وضع قيثارة قريبة من مصحف مفتوح على أحد رفوف شقته، فرفض بليغ أن يسجل حتى تعاد إلى مكاثها، وتفسيره أن أجمل الألحان هي في كلام الله، وأن أروع تجانس موسيقي هو في حركة الكون والطبيعة. وهو يفسر الموسيقي التصويرية المنطلة التي وضعها لأفلام "شيء من الخوف"، و"الوسادة الخالبية" و"يوم من عمـري" و"هتى أحـلامي" ومسلسلات "بوابة الحلواني" و"أهواه وأراتب" ومسرحية "ريا وسكينة"، ويمكن تمبيز الحانه بسهولة عن معاصريه مثل كمال الطويل ومحمد الموجي.

وتكننا أو أجرينا استطلاعا بين شباب اليوم حول من يصرفونه أكشر بليغ حمدي أم عصام كاريكا فستدهلنا المفاجأة.

وبالتأكيد فالشباب يعرف عبد الحليم حافظ أكثر من بليغ حمدي، فاللحن وكاتب الأغنية- ومهما حققا من شهرة – ينزويان في ظل نجاح المطرب والأغنية. وقد ينصف مسلسل العندليب كتيبة الموهوبين ممن كونوا الشميار والنجاح، الأبنودي وعبد الوهاب محمد وبليغ والموجى والطويل ممن صاغوا الحان المندليب الخالدة.

كان من المستحيل على موهبة بهذا الحجم إلا أن يصيبها غرور النجاح، فقد لحن لأم كلثوم وهو في السابعة والمشرين. والأنه بوهيمي بطبعه كان مسرفا في كل شيء، وكان مبترا حتى السفه كما يصفه أصدقاؤه، وحدثتي العمروسي أنه صرف خمسة آلأف جنيه في يوم واحد بعد أن قبضها من صوت الفن ثم عاد ليستدين مساء اليوم نفسه. واستغل كثيرون كرمه حين فتح منزله لغير الجديرين فانتحرت سميرة الليان المغربية من شرفة منزله بعد خلافها مع صديقها الخليجي واتهم بليغ، ويدأت مع المحاكمة نهاية موهبة وعبقرية قلما يجود بمثلها الزمان.

ولأن بليغ ثم يحسن التصرف بماله ثجاً إلى التلحين للفمورين: إيهاب بديع، احمد دوغان توفيق فريد وموفق بهجت وغيرهم، وحين سأئته في لقائنا كيف ثحن لأحمد عدوية بعد أم كلثوم ووردة وهايرة وصباح وشادية وحليم برر ذلك بأن عنوية ظاهرة تستحق الالتفات.

لحُن بليغ أغاني وطنية ولكن هزيمة حزيران أفقدته اتزانه فبدأ يضرب رأسه بالجدران غير مصدق ثم تعافى ثيلحن "عدى النهار" وغيرها.

لقد اعتاد الناس على الصفح عن زلات النجوم الكبار، ولكن أزمة بليغ النفسية أسلمته للكآبة ثم الموت قبل أن ينسى جمهوره فضيحة المليان، ولكن ألحانه الرائمة ما زائت تحقق أعلى المبيعات وإن ثم يلتفت

كثيرون الأسم ملحثها. * روزئية اردنية

ليسلس الأطرش *

شعرية النما المسارية " الجنادة" (الجنادة " الجنادة" هذا " أليتمثلاً " في تسمر للله ونوسة في الجنادة أبداً من ذلال مسردية " الجنادة أبداً الحسار " الجنادة أبداً الجنادة الجنادة الجنادة الجنادة الجنادة الحسارية الجنادة

لتجارب تتتمى إلى المسرح الفريى الذي عاش لقرون عديدة على إيشاع التتويعات والتلوينات التي عرفتها الشمرية الأرسطية بامتبارها تشكل خط التموقم بالنسبة لكل التجارب المسرحية الغربية، بشكل يمسمح برمسد التسحسولات الدراماتورجية للكتابة الدرامية، وبالتالي، تحديد مواصفات شعرية مسرحية جديدة قد تنطبق عليها استمارة "الشهب الاصطناعية" Feu d'artifice التي اختارها كورفان Corvin لهذه الكتابات الجديدة، هإن الأمس يختلف عندما نريد الحديث عن الكتابة السرحية العربية، ما دامت السياقات السوسيو-ثقافية التي تبلورت في إطارها جماليات هذه الكتابة تكتسي ميسما خاصا تتجكم فيه حداثة التجرية المسرحية العربية وانطلاقها في القالب، من حيث انتهى الآخر، أي القرب.

إذا كان، إذن، هذا هو الوضع بالنسية

إن هذا الوضع التاريخي والثقافي جمل منها كتابة فسيفسطية، هي مزيج من التقليد والحداثة، من الكتابة الكلاسيكية

> كان ميشمال كورشان Michel Corvin هي تقديمه (ور الموقع الإلكتروني لوممية نحو كتاوات مسرحية جسديدة (Aux nouvelles écritures théâtrales)

التي يترأسها، قد أشار إلى مختلف التحولات التي عرفتها الكتابات السرحية في الأراضي الفرنسية والفرنكفونية بفعل تأثير الرواية والسيتما وتكنولوجيا الإعلام الحديثة اهذه التحولات التي مست الوضع التقليدي لا يصرف بالأجناس التؤسسة في المسرح كالكوميديا والتراجيديا وسمحت للكتاب السرحيين بالكتابية بنوم من الاستقلاليية بل وحتى اللامبالاة إزاء إكبراهات التبميسيرج هوق الغيشبية، وجيعات العناصير الدراماتورجيح الأساسية كالحكاية والزمن والقصياء والشخصية تعيش وضعية جديدة في سياق نصوص مسرحية تعسرها توعيا من "التيفيجير الدرامياتورجي" أو "الثيورة الدراماتورجية" التي ربحت هيها الكتابة على مستوى اللفة ما خسرته أو، بالأحرى، ما بددته على مستوى التخييل، وإن كانت هذه الكتابة قد بقيت على الستوى الوضوعاتي- خاضعة ثدلك التأرجح ما بإن مسرح حميمي ذاتي خاشع لهواجس الذات أو الاذا، ومسرح موضوعي يصالح قضايا المالم أو الواقع لكن ليس من منطلق المالحة الواقمية الباشرة وإنما من خلال شکل مسرحی بنعت بمسرح المثل Le métre puntote . Le



الخاضعة لمواصفات الشمرية الأرسطية والكتابة الجديدة التي تتملص، بطريقتها الضّاصية، من هنده المواصفات، الذا، فيلا عجب أن نجد داخل هذه الكتابة المسرحية نماذج للتمايش والتداخل والاندماج ما بين شمريتين مختلفتين بل ومنتاقضتين من حيث البادئ والمكونات، كـما هو الشان بالنسبة لما نسميه هنا بـ"شعرية الت م ثابل Poétique de la re présentation و"شمرية التمبير" Poétique de Lexpression مــن حيث كونهما شعريتين تقوم أولاهما على ميادئ أساسية ك: الحكاية والجنس genre واللياقة والراهنية، في حين تممل الثانية على نقض كل هذه المادئ بالاعتماد على: أسبقية اللشة والشخلص من إكبراهات التجنيس واللياقة وترسيخ

نموذج الكتابة (٢).

إن التركيب الفسيفسائي لهاتين الشعريتين هو ما يطبع، في اعتضادنا، العديد من تجارب الكتابة المسرحية المربية، مما يجعل الحديث عن تحديث الكتسابة هي ضحوء ثنائيسة المواضع أت/التحديدات ئخردثرهه خرس/هرر خدش فهخرس، حديثًا نسبيا، لأن هذا التركيب لا ينخرط هٰی صیرورة تقاید مسرحی بدأ باحترام المواصفات وانتهى إلى الضروج عليها والتمرد على قوانينها، وإنما هو تركيب خاضع لتجارب إبداعهة صريبة ذاتية تتحكم فيها ثقافة السرحى ونزوعه الإبداعي ودرجمة تضاعله مع الشجمارب الغربية، بغض النظر عن انخراط هذه التنجسارب الذاتيسة في مسيساق تحسول موضوعي يطول إبداعات مرحلة أوجيل أو حساسية فنية ما، بمبارة أخرى، يمكن القول إن الحديث عن تحولات في الكتابة السرحية العربية ربما يجد أرضيته الأنسب عندما يتعلق الأمر بتجارب مسرحية بعينها لكتاب استطاعوا أن يبلوروا ريبرتوارا خاصا بهم، راكموا من خلاله نصوصا تحمل بصمات مراحل من عمرهم الإبداعي، من ثقافتهم، من زمتهم السياسي، ومن متخيلهم الذي تحتل هي الذات وقضاياها مساحة لا تقل أهمية



من المساحة التي يحتلها الانشفال بقضايا الواقع.

وعندما أركز على الهمد الذاتي وعلى الحرص على ثامل تجارب مصدرحية الحرس على ثامل تجارب مصدرحية في التدعوية في التدعوية في التدعوية في التدعوية في التدعوية في المتعدد أنها تلخص بفي تقديري- هذا الذي مسيئه بالتركيب القسيةممالي بين الشحويات المسرحية، الا وهي تجرية المرحوم عمد الله ونوس، عمد الله ونوس،

إن الجديث عن تحولات في الكتابة السرعية الصريية ربما يجب ارضيته الأنسب عندما مسرحية بعينها لكتاب استطاعوا أن يبلوروا ريسرقوارا خاصا يهم، زركموا من خلالة نصوصا تعمل بسمات مراحل من

ريما قد لا يسمح القدام باسخيتات ترزيع عند التجريد ورسد سخيتات التحولات التي طالت ورسد ماليات الكتابة لدي هذا البدره اكن لا بأس من التذكير يتامية اسامية طبعت تمامله مع تجرية الكتابة السرحية ترى اتنام بجودية لغير الكتابة السرحية ترى اتنام بجودية لغير سياق هذه الدراسة الا وهو نمن الحياة أبيدا الذي لم يتشر هي حياة كاليم، وإنسا يشرحة دار الآداب سنة ١٤٠٤ أي بعد وقاة معاجه بعدة معنوات.

يمكن أن نسمية بـ"الملاءمة الثقافية" للتجرية الإبداعية، وهي الخاصية التي جملت ونوس يقضى فترة من الصمت دامت حوالي ثلاث عيشيرة سنة كانت فأصلا بين حساسيتين في الكتابة لديه، لأن اللحظة التاريخية كانت تقتضى ذلك، لكي ننتقل من لحظة "مسرح التسييس" نعو مبرطة مسرح العودة إلى الذات، وهى الخاصية نفسها التي جعلته يكتب نص "الحياة أبدا" في مرحلة شبابه، نص يمود إلى بداية ستينيات القرن الناضي لكنه تحاشى نشره وقنتند، لأن اللحظة التاريخية ريما لم تكن تسمح بالتجرأ على السياق المسوسيو-ثقافي بنص مجازف ذي حساسية ميتافيزيقية، أو بالأصرى، دينية مشيرة ما دام عالمه التخبيلي مؤثثا بعناصير تمس اللقعس ومنشفلا بالقضايا الوجودية الكبرى اللانسان، وثمل في إقدام دار الآداب على نشر هذا النص، اليوم، مبا يزكى هذا الحرص لدى ونوس على ملاءمة تجريته الإبداعيه مع اللحظة التماريضهم والثقافية. فريما تبين، اليوم، أن ظروف استقبال إبداع مسرحي من هذا النوع قد نضبعت، وأصبحت مساحة حرية الفكر والتعبير أوسع من ذي قبل، وإلا فكيف كان يمكن إخراج ممسرحية "الحياة أبدا" إلى التداول لحظة كتابتها وهي المسرحية التى تتردد هيها أصداء النص المثير لجان بول مسارتر الموسوم بـ الشيطان والإله" Le diable et le Bon Dieu (3) التي كتبها راثد القلمسفة الوجسودية في بدأية الخمسينيات من القرن الماضي (١٩٥١). إن تأمل هذه المساحمة الزمنيمة بين خروج النص الوجودي الضرنسي لسارتر ونشبر النص الوجبودي العبريي لونوس،

والتي تصل أكشر من نصف قرن، ريما

قصير وهساها عن هذا الشف اوت والاختلاف بين مسياقين مصرحين والمنافين بشكل يزكي، ما الشريا إليها سلفا، بغضورس نسبية وخصوصية المديث عن تحولات الكتابة المسرحية المريحة «الدراما الوجويية، التي عين مسياق الحرين الكونيتين خلال القرن سياق عن عن القرن عن خلال المنت الماضي في القرن، ويما لم تكتمل الماضي في القرن، ويما لم تكتمل عندا، إلا مع يداية الأستيانية، الثالثة ويشا ظل تداعيات الصهاة على لقسافتنا ظل تداعيات الصهاة على لقسافتنا

ويبدو لنا، أن المزج بين شحصريتي التمثيل والتعبير في نص "الحياة أبدا" هو الترجمة الجمالية لهذا التضاوت الثقافي على مستوى الإبداع، كما على مستوى التلقى.

تحكي مسرعية المولة ايدا المعند الله ونوس عن طقاة وفقت طباين القد بهمداً أن وقلت طبعة أن وقلت طبعة أن جيزة منطرة وقلت المسابقة عن حرب مدموة عشقها المجاوزة يجوزان غامضان المجاوزة يجوزان غامضان المجاوزة يجوزان غامضان المجاوزة يجوزان غامضان المجاوزة على الإله بيلان المجاوزة يجوزان غامضان المجاوزة على الإله بيلن سترايهما، المشرة خضرا ما حديث، حدول المشيئة بالمحرة يخوضان في جدال ما حديث، حدول المشيئة بيلان المجاوزة يكونان في جدال المشيئة بالمشابقة المشابقة المشابقة على المشابقة المشابقة على المشابقة المشابقة المشابقة على المشابقة المشابقة على المشابقة على المشابقة على المشابقة على المشابقة على المشابقة المشابقة المشابقة على المشابقة على المشابقة على المشابقة على المشابقة على المشابقة على المشابقة المشابقة على المشاب

وكشهف حول ما آلت إليه ألبشرية. وحول مسالية الإنشرية. وحودل مسالية الإنسان ووضع المسالية الإنسان المسالية فقا بالمسالية فقال جديدة، من خلال الشاب والشابة، وبالتالي من خلال الشاب والشابة، وبالتالي من الشاب بالمسترتين الخضراء

والبنيسة اللتين تركه هـمـا المجوزان بعد اختفائهما إيذانا ببشاء الخير والشر كبعنين اساسيين في حياة البشر. يقول فيصل دراج في

ورف مصاحب قط المساحب المسرحية تحمل عنوان المسرحية تحمل عنوان المسرحية المسرب إلى الموسية "الحياة أبدا" هي موضومها الفكري، كما في بنيتها

تحكي مسرحية "أهياة أيدا" لسعد الله ونوس عن هستاة وهتي شابين المتدقة إلى حزيرة منعزلة ألى المتدقة إلى بعد أن نجيا من حرب بعد أن نجيا من حرب وقسس على إنرها كل وقسس على إنرها كل المشر الوسزيرة يجول فيها مجوزان غامضان البشم الوسزيرة يجول بهنامان الخيسر والسن

الفنية إلى الرحلة الكتابية التي معرف معالات مصدح التسييم، الذي طوى معالاته جديد، فالموضوع مو الشر الخالص الذي جديد، فالموضوع مو الشر الخالص الذي يقابل الخمير الخمالص شوق جزيرة موحفة منينة يتسادى في إرجائها المستوت الإليمسي والمدون الذير الذي هاذا منذ بدء الخلية مصرح شيئة واجب التجدد، لأن يقاء أحدهما شرط ليقاء الأخر ولان موت المحدة الإضافية المحدما شرط المحدة الأن يقاء أحدهما شرط المحدة الإضافية المحدما شرط المحدة الإضافية المحدما شرط المحدة الإضافية المحدما شرط المحدد الأن بقاء أحدهما شرط المحدد الأن بقاء أحدة المحدما شرط المحدد الأن المحدد الأن محدد المحدد الأن محدد المحدد الشرط المحدد الأن محدد الشرط المحدد المحدد

يجر نقيضه إلى الموت أيضاً وما "الحياة البدأ إلا المسراع الأبدي بين الخير والشر (...) وهذا القول الفلسفي، الذي يتأخير التجريد ولا يكون مجرداً، يمموع بنية هنية يتمنع شيها الموار ويضيق شهها الفعل المعرحي"(٤).

يتضع من هذا القول أننا إزاء مسرحية تنتمى لمسرح الأفكار أكشر مما تنتمي المسرح الفعل، ولعل هذا ما يضمس مضارفة أساسية ينطوى عليها النص وهي وجود شخصيات وغياب الحكاية بالمنى المتمارف عليه، ذلك أن هذه الشخصيات نتنج الرأى والفكر، تتجادل وتتصارع لكنها لا تخلق الضعل المسرحي، وحتى الضضاء والزمن لا يؤديان الوظيفة الكلاسيكية في تأطير الحدث بل يصبعان جزءا لا يتجزأ من مسراع الأهكار هي السسرحية، لذاء فعندما نقرأ الإرشادات المسرحية التي تحددهما والتي تشكل هي في حد ذاتها نصا شائما بذاته إلى جانب الحوار-نكتشف ومسفا شاعبريا تتدفق ضيه خصائص المكان والزمان على شكل صور مكثفة ذات زخم وجودي عميق، مما يجعل ترجمتها على الخشبة أمرا مستعصيا. ضفى المنظر الأول من الضصل الأول في السرحية نقرا ما يلي:

(المكان: جزيرة مسفيرة توهي بأرض بدائية. أشجار فاكهة متنوعة، وأدغال ملتفة متشابكة وينابيع تتدفق غير عابثة بشيء. البحر يعانق الجزيرة بما يشبه الحب، الإضاءة مستمدة من منبعى الضوء الأصليين: الشمس والقسمس وهكذاء فبالمسرح مكشوف تماما ويميد عن ضيق الفرف المفلقة. إننا الآن في مسرح زمن سحيق سواء إلى الوراء أو إلى الأمسام، التزمسان: زمن المسرحية خيالي، إنه المستقبل، هو مستقبل غير مؤكد، بل ورجاؤنا جميما هو ألا يكون هذا الستقبل مؤكدا. إننا الآن في عصر يوم خريفي، ليس في السماء غيوم، لكن غلالة حمراء داكنة وموحشة تكسوها وتخفى زرقتها، البسر هادئ ثماما، تنتشر ظلال السماء الدامية على مستحته فتكسبه لوذا غامضا كالحزن، أوراق الخريف الصفراء تتساقط من الأشجار بإيقاع يتزايد مع نقدم المشهد. ويخلق في النفس كآبة موجعة"(٥).

إن هذا النص الإرشــــادي ذا الطابع المسردي والشعري في آن واحد، يبرز أن

السرحية التي تقيم متخيلها على زخم من الأفكار الميتافيزيقية، إنما تقوم بذلك من خلال الاحتضاء باللغة، وترسيخ

تعبيريتها على حساب ما هو تمثيلي. وتبيقي الشخصيات، في هذه المسرحية، هي بؤرة استقطاب هذا المزج المشر بين شمريتي التمثيل والتعبير، فهي شخصيات أربع واضحة المعالم، التتان يحددهما العمر (الشاب والشابة) واثنتان بصددهمنا العمر ولون السشرة (الشيخ أخضر السترة والشيخ بني السترة). لكن

تبقى الشخصيات، في هذه المسرحية، هي بؤرة استقطاب المزج المثير بین شــعــریتی التمثيل والتعبير. فهی شخصیات أربع واضحة المعالم، اثنتان يحسددهمنا العسمسر (الشاب والشابة) واثنتسان يحسدهمسا الهيمير وثون السيتيرة

المضارضة تكمن في كون الشخصيتين الأخيرتين على الخصوص التبددان وتذويان في الحسوار لتصبحا مجرد فكرتين (الخــيــر والشـــر) أو بعدين (الإبليسسى والرياني) أو كسيسائين ميتاهيزيقيين (الشيطان

كل هذه الخمسائص

el[[b].

اللازمسة للمتأصسر الدراماتورجية الأسناسينة في النص (الحكاية، الزمـــان والمكان، الشخصية) تؤكـــد أننا إزاء نص مقتوح، غير معنى

الذي كتب النص في شترة شبابه عاد إليه في المراحل الأخيرة من عمره وعبدل تهبايته، لذلك ترد في النص إشارة تقول: "ثم إضافة خلم السشرة وتكرار ولادة الخبيس والشسريوم ٢٦/ ١٩٩٧/١)، فما دام الأصر يتعلق بقضية وجودية مفتوصة علىكل الاحتمالات، وما دام مدار الصراع هو داثرة الأهكار، فكل شيء أصبح ممكنا، ولمل هذا ما يجعلنا نقول بأن متخيل المسرحية لايمبأ بمبدأ اللهاقة Blenséance الكلاسسيكي الذي يحظر عرض ما يتعارض أخلاقيا وطبيعيا مع انتظارات المتلقي، فالمسرحية تجسد ما لا يجسد، تخوض في البشاشيزيقا والقدس، وتمسرح الصراع الأبدى بين الشيطان والإله، وهذا شيء طبيعي في نص تشراءي فيه "مالامح من أسطورة بروم يـشـيـوس، ومن آثار الإلتــزام الساراتري، ومن تمرد على تصور لاهوتي يؤسس الوجود الإنساني على بداهة الخطيئة (٧).

بالانطراط هي دائرة من دوائر الأجناس

الدرامية المُسبعة والعروفة، ومثلها هو

مفتوح أجناسيا، فهو مضتوح دلاليا

كـذلك، لا سـيـمـا إذا عـرفتا أن ونوس

ألا يكفى كل هذا دليلا على صدقية هذا الذي سمسيناه بالتسركسيب الفسيفسائي بإن الشمريات هي النص المسرحي العسريي(٨)، والتي تُجمعل البعدين التمثيلي والتعبيري يتفاعلان في مسياق دراما مضنوحة على كل الاحتمالات ١٩





 ۱- انظر هذا التقديم في الموقع الإلكتروني: http://www.aneth.net Y- انظر الفصل المنون بـ "Lexpression" De la représentation à

Jacques Rancière _ La parole Muette : Essal sur les contradictions de la littérature _ Hachette littératures 1998, Paris. ٣- نشرت السرحية صمن منشورات كاليمار سنة ١٩٥١ وقدمت أول مرة على خشبة مسرح أنطون يوم الخميس ٧ يونيو ١٩٥١ من إخراج ثوي جوشي Louis Jouvet.

٤ - فيصل دراج _ الحياة أبدا: نص أقرب إلى الوصية (في) سعد الله ونوس، الحياة أبدا (ممسرحية لم تنشر من قبل) _ دار الآداب _

بيروت _ الطبعة الأولى ٢٠٠٤، ص ٨٢/٨٢.

٥- سعد الله ونوس _ الحياة أبدا _ ص ١٨/٧، ١- نفس الرجع _ ص٠٨، ٧- فيصل دراج _ مرجع سابق _ ص ٨٧.

٨- هي سياق مناقشته لهذه الورقة خلال الندوة التي عقدت ضمن همأنيات مهرجان أكادير للمسرح الجامعي، اقترح الدكتور حسن المنيسمي أن نسسمي هذه الظاهرة بـ"الالامنتظر الشسمسري "Limprévu poétique وتمييرا عن هذا الأفق للفتوح الذي تبلوره

الكتابة المسرحية العربية.

سيرة المكان في " دار الباشا"

محمد الصالح البوعمراني *

برار المواشية المؤواشي الدواشي حسن لمعرا) الدواشي حسن لمعرا) المنهن ما الدواشي حسن لمعرا) المنهن ما المواشية المواشية المواشية المواشية المواشية المواشية المواشية المواشية المواشية المسلمان المواشية والمالينية المسلمان المواشية والمالينية المسلمان المواشية والمالينية المسلمان المسلمان المواشية والمالينية المسلمان ال



ولملُّ أهمُّ أعماله التدرجة ضمن هذا التَّيَّار رواية أدار الباشا" (٣)، التي الترمت بالواقعية نهجا وخرجت عنها في طرق الصِّياعَة وآليات الإنشاء، وقد اختُ يَا أَن تضارب هذه الرواية من زاوية المكان، وقد رأينا أنَّه بؤرة النَّصَّ الرَّواتْي، وعقدته التي تشد أغلب ضيوطه، ومن خلاله نلج إلى عالم الرواية بأساليبها وقضاياها المختلفة. فقد بدا لنا أنّ رواية "دار الباشا" هي رواية الكان بامتياز، رغم تحفّظ البعض على ذلك، يقول محمَّد الهادي بن صالح: "و في اعتقادنا أنْ هذه الرُّواية لم تكن رواية مكان، حتى وإن حملت عنوان مكان. (٤). لُحِيكَةَ الرُّوايَةِ، وَالرَّابِطُ لأَجِيزَاتُهَا، وَإِلَيْهُ تتشدُّ جميم عناصر القصِّ الأخرى أو عنه تصدر. فلدار الباشا (المُكَانَ) تاريخ ممتد نتبين اطواره من خلال عيني شخصية مبرتضى الشَّامخ ، لذلك رأينا أنَّ هذه الرواية سيرة للمكأن تتبع مراحله عبر التَّاريخ. والقول بسيرة المكان لا ينفى القول بوجود خطاب سير ذاتي كما أشار إلى ذُلْكُ محمد القاضي ونقل عنه آخرون (٥)، رغم ما تثيره علاقة الرّاوي المتجلي في النص بوجود مختلفة، فهو طورا يظهر يضمير الغائب

طورا يعلق يضمير الفاتك الشفر، وطورا أخر رضمير التكله القرد، وقالبا وضعير (همين أصدر) من جهية، (همين أصدر) من جهية، (مرضي الشامع) من جهية (مرضي إسان السروايت وإليه في هذه الرواية إلا مصبورة من المكان مصيدا الإمسادية من المكان حسيدا الوسادية را

 مسئة خاصة قوية التفريض (٧). فالعنوان ه، نقطة الارتكار الأساسيَّة التي تسمح لنا بنهم وتأويل الأثر، وهو المنصر الذي عنه تتفرّع أجزاء النّص، يقول محمّد الخطّابي: و في اعتقادنا أنَّ مفهومي التَّفريض والبناء وتملَّقُ إِن بِالْأُرتِياطُ الواثِيقُ بِينَ مِنا يِعُورِ هَي الخطاب وأجرزائه وبين عنوان الخطاب ا، نقطة بدانته، مع اختلاف فيما يُعتبر نقطة بداية حسب تنوع الخطابات، وإن شئنا التوضيح قلنا إن هي الخطاب مركز جنب يؤسسه منطلقه وتحوم حوله بقية أحا أثه (٨)، لذلك فاختيار العنوان في دار الباشا ليس اعتباطيا، فهو الحبِّة التي ستنتج ثماني عشرة سنبلة هي عدد هصول الرواية، هذه الضصول التي اهتتج أغلبها يذكر الكان من الجملة القصصية الأولى، طكان الكان بذلك "مركز الجنب" على حد عبارة الخطَّاسِ الذي تأسَّمت عليه عمليَّة الحكي، وهذا جدول بضواتح الضصول التي ذُكرتُ فيه "دار الباشا"؛

> قائحة الفصل رقم القصل

> > 11

10

14

"بتسلّل شارع الباشا عبر متاهات مدينة تونس المثيقة"

"أخذته من يده، وانطلقت تمبر حيَّ الحلفاوين حتَّى وصلت إلى باب سويقة، من هناك دخلت به أسواق المدينة.."

تصل إلى بطحاء رمضان باي، بطعاء صغيرة، لكنَّها تكبر فجأة، حتَّى لتصيبنا بالدَّهشة."

هاهو ذا مرتضى الشَّامخ على مشارف الدَّار التي عاش فيها صنيرا".

في الوقت الذي كانت فيه دار الباشا تتهار، تتدثر معالها..."

" تعترضك في نهاية شارع الباشا "زاوية" لأحد الأولياء..."

في لبلة القدر، ينزل الباي إلى جامع الزِّيتونة، يزور أسواق المدينة، ويمبر موكبه الفاخر شارع الباشا".

غير أنّنا اخترنا أن نرصد ذكر الكان في بداية كلِّ فحمل، حسيث يولُّد المكان في الشَّخصيَّة ذكريات الماضي فتنهال الذُّكرياتُ عبر الاسترجاع متداخلة متشابكة كالأصداء تتردُّد في ذهنَّ الشُّخصيُّة، 'يتوقَّف بمعن النَّظر في الأماكن التي كوته بنارها، شرَّدته، والتي عبأش فيها زمنًا، في أعماق نفسه تتبريُّد أصداء مختلطة من الماضي: ناس وأصبوات، وحوادث، ومبان، ونفمات قديمة تصمد من القلب. إنَّه يتوغَّل في الأصاكن التي سيفتح بابها على ماضيه، ليطَّب مسقحاته ويميد القراءة من جديد." (ص٣٨). وهكذا تطسحي الأمساكن أبوابا للنكري، كلُّ باب ينفتح علَى جـزء من تاريخ مرتضى الشَّامخ". في مسير الكان هذا الجسر الذي نعير من خيلاله إلى عيالم الشَّـخَـصيَّة، ننظر في حياتها تتربُّدُ أصداؤها بين الماضي ألحاضر، هكذا يخاطب مرتضي الثبَّامخ نفسه: "هذا هو

و لا تخلو بقيّة المصول من ذكر المكان،



دار الباشا تلاحقه إلى ما وراء المتحراء، وتأتيه على قدميها في شخص صالح الفيّاش (ص ١١٠٠). وليس المكان شي دار الباشا مجرد إطار يحتضن الأحداث بل هو رمز ثقافة كاملة يعلن مسرتضى الشامخ تمرده عليها، فيتمرد أولا على الشَّاشيَّة " نزعتها عنّى، القيت بها بمسيدا" (ص١٤٣)، وأعلن بذلك خروجه على العادات التى كبلته والموروث الذي ظلٌّ حبيسه، وولدٌ فيهاً

الحسر الذي عليك أن تعيره من الماضي إلى

إليه جنئت دون رضاك، ومنه خبرجت

هاريان والبيه تمود ثارة أخيري تسحث عن

معنى."(ص٣٩)، وعلينا أن نعبر هذا الجسر

جيئة وذهابا، نعيد من خلاله تركيب ملامح

الكان ومالامع الشُّخصيَّة، في عمليَّة هي

ويشواشر الشلازم بين الشخصية والمكان

حتّى كَأَنَّ لا هم للشَّخصيَّة هي هذه الرّواية

غير المكان تتبع تفاصيله، وتُسبُر خباياه،

وتروى حكاياه، وتتبنى قضيّته من بداية

وإذا نظرنا إلى علاقة الشّخصيّة بالمكان

وجدناها بداية متوتّرة، فالشّخصيّة تعلن

تمرّدها على الكان الذي يمثّل رمزا تقافيا

رأى فيه مرتضى الشامخ قيدا وسلطة تقهر

إرادته، فقرّر الخروج عليه: خرج هاريا من

دار الباشا إلى حيث لا يعلم" (ص٦١)، ولكنَّ

هذا التُمرَّد البرومثيوسي قاده إلى العقاب

راح تتضادفه الأقدار إلى أن ألقت به عند مشارف

الصِّحِداء (...) إلى هذه القفار القاسبة التي أقتيد

إليها بروميثيوس ليقد بالسلاسل التقيلة، وتشده

الأغلال إلى قمة المنخرة

الحاضر ومن النفي إلى النفي.

أشبه بلمية "البيزل" (puzzle).

الرواية إلى آخرها.

£ì

174

1 EV

177

شمورا دائما بالقهر والغبن والنّقمة على كلُّ ما فيه، ثمُّ تمرُّد على الأب، وعلاقة الأب بالكان وشيجة، فالشُّخصيَّة تمرُّدت على الكان والأب في لحظة واحسدة، وأعلنت المسالحة معهما معا بعد رحلة الثيه الطُّويلة، لَذَلِك فِمُوقِف مرتضى الشَّامخ من الأب ومن المكان هو موقف من تقافة معينة، يضول: " خرجت من دارنا، ومن حيَّ الباشا كله، خرجت من الجدران الثَّابِيَّة، والأبواب المالية، والنَّوافذ المغلقة، خرجت من الكتَّاب والألواح والطِّين، خرجت من حلقات الذَّكر والإنشاد والرفص، خرجت عن تقاليدي وعادتي.' (ص١٤٤).

عائدا إلى دار الباشا، باحشا عن جنوره، ململما شظايا ذاته، معيدا النّظر في حياته، في خطأه الأوِّل الذي ولِّد تجرية التِّيه. هـٰـل هو الثِّيه الذي تعيشه الشَّخصيَّة العربيَّة لمَّا أراً دِنَ الانفلاَّت من الحيل الذي يشدُّها إلى الماضي، شلا هي استطاعت منه هكاكما ولا هي وجدت توازنها بعيدا عنه، فشولدت شخَصيَّة وَلَقَة، متشطيَّة، هذا التَّشظُّى الذي انعكس على أسلوب الرّواية ذاته، الموزّع بين الماضي والحاضر، والشّخصيّة بين هذا وذات تبحث عن توازنها.

ولكنَّه بعُـد رحلة التَّـيــه الطُّويلة ينشهي

وصفوة القول أنَّ الشَّخصيَّة ليست إلاَّ مسورة من هذا المكان، وليس مسرتضى الشَّامخ ودار الباشا إلاَّ الوجه والمرآة، "أنت سورة مشوِّهة وشاحبة، من ثلك الأماكن التراكمة في دار الباشا بجدرانها الصدوعة الماثلة، وأبوآبها المتهالكة، وسطوحها التي تشرخت والبشقت من شقوقها نباتات وحشيَّة جاهَّة، ونتوءات سرطانيَّة متورَّمة، وندوب عميقة أخرى، وأنت بعد ذلك، مسلوب الإرادة، عاجز عن التصريف، منعزل، وغبير قدادر على إقامة عالاقات مع الآخرين..." (ص١٨٠).

ويهدو المكان في دار الباشا، مدخلا أساسيا لدراسة الزَّمان (٩)، فأغلب الهمبول كما ذكرنا تُفتتح بوصف ملامح من دار الباشا، ودار الباشا الموصوفة هي دار الساشيا في الزِّمن الحياضير، يتطلق منها الراوي عسائدا إلى الزّمن الماضي، فهي الجسر الذي يعبر من خلاله الرَّاويِّ إلى دارّ الساشا الماضي، وبالشَّالي الزُّمنَّ الماضي، فرحلة البطل عبسر الكان هي رحلة أيضا عبيس الزمان، وتتعلور الرواية على هذا النُّسق دار الباشا" الحاضر، "دار الباشا" الماضي، والشَّخصيَّة أيضًا نلملم صورتها المتشطّية عميس هذه المراوحة بين الماضى والحاطب ولو ضربنا مشلا على ذلك "القصل الربع" الذي يفتتح بذكر المكان الذي تتحرِّك فيه الشَّخصيَّة في الزِّمن الرَّاهن، ولكن الرَّاوي عندما يصف الْلكان يربِّجُ علينا

الأمر، هل هو المُكان هي صورته الرَّاهنة، أم أن الذَّاكرة تستدعي صورته زمن الطَّفولة، قبل رحلة التَّبِه؟، 'بيِّنما أنت تواصل سيرك صاعدا في أروقة دار الباشا، يعترضك حمًام النَّاع ورة ترى من ضوق حائطه القصيد، بغل النَّاعورة مشهودا إلى المولاب، مسغسمض المسينين، يدور دورته المتادة، يصعد الماء من أعماق البئر عبر القواديس، ويصبُّه في السُّواقي ليذهب بعد ذلك إلى التُتُّور" ﴿ص٧٥). ومن الكان تعبر الذَّاكِــرة من الحــاضــر إلى الماضي، فيستحضر الشَّامخ دار جاره "عمَّ المربيُّ وأجواءها المُتلقة عن أجواء بيتهم، وعلاقة عمَّ العربي بزوجته وأبناثه، وتنفتح الذَّاكرة من خلال دار "عمّ المربي" على علاقة مرتضى الشَّامخ بشامة "كانت شامة تحديثه عن أشياء كثيرة مضرخة عندهم، تحديثه عن أبيها، وعن أمها وعن اخوتها، وتضحك وتفرق في الضّحك،" (٣٧٠٠). ويستدعى الصديث عن دار "عم الصريي" الحسبيث عن دارهم، ويستسرف الشسامخ بضعف الدَّاكرة، وبالفراغ المهول الذي يجده عندما يحاول تذكّر حياته هي تلكُ الدّار "ثلك الصَّدمة العنيفة التي تلقَّاها، قَدْهَت به طي عمالم النَّسيان، وأهْشدته الذَّاكرة، عاش بمدها روحا هائمة وخيالا مريضا ..." (س٧٨). وعلى هذا المنوال تسير أغلب ضصول دار الباشا"، عابرة الزَّمان من

الحاضر إلى الماضى عبر ذاكرة المكان. وجوهريَّة الكان في "دار الباشا" اقتضت مركزية الوصف، فألكان يظهر عجر ما تصفه ثنا عيون الشَّخصيَّة، وهذا ما جعلها من أهم الروايات الوصف يَّة في الرّواية التونسيُّة، ذلك أنَّ المقاطع التي يتحقَّق هيها الوقف (\$\$\$\$190) كَـنْسِيسرةُ النَّسْوَاتِر هِي نَصَّ الرَّواية، حيث يتعطَّل السَّرد ويتضاءلَ زمن الخبر في حين يطول زمن الخطاب ويمتدّ. ويستبدئ الكاتب روايته بتحمديد المكان، وضبط امتداده في مدينة تونس المتيقة: يتسأل شارع الباشا عبر مثاهات مدينة تونس العتيقة، يتوغّل في أعماقها، بيسط ذراعه الطُّويلة يصل بها باب البنات غريا إلى بطحاء رمضان باي شرقا، ومنها إلى قصبر القمعية، فجامع الزَّيتونة، يغتمبر السافة الضاصلة بين "الرّبط" وقلب المدينة

النَّايض بالأسواق والحركة " (ص٣٧). ويمد هذه الفاتحة العاملة ببدأ الاعتتاء بالتَّـضاصـيل وقـد اهتمّ بهـا حمـن نصــر اهتماما لافتاء فجاءت الفصول جميعها تقدُّم وصفا متناهى الدُّقَّة لجوانب من دار الباشا، فيصف الأَرْقَة والشُوارع والبنايات والنمرجات، "تمرّ نحت الأقواس المتعنّية، الرصِّمة بالمقود، والأزفَّة المقبِّبة وتيجان الأعمدة، والمداخل ذات الإضاءة المنبثقة من

الخطوط والزخارف والألوان. وتتبعق المباة النسانة في البنانات المتناكبة، والأبواب المتقابلة، والنّواهْد المشبّكة العارزة، (ص٧٧).

ويلِّج إلى الأماكن الملقة فيصفها بكلِّ دقَّة مناماً ضعل في وصيفه لزاوية "سيدي معرز": قطعت به السَّقيقة الطُّويلة، ودخلت من الباب الكبير إلى مقام الوليّ الصّالح سيدى محرر، بهو بديم مفروش بالرَّخام الأبيض، جدران مكسوّة بالقاشاني الملوّن، ترتقع لتغيب في متّبعٌ من الفضاء الرّحب، تحت هبة عريضة عالية." (ص٧٧)،

لذلك كان الاعتناء بالوصف بارزا في هذه الرواية، غلب على السّرد وهلى الحوار الذي كاد يتمدم، شالا يمر ركن أمام عين الروي دون أن يذكر صفاته بدقة، فللراوي علاقة حميمة بتضاصيل المكان وزواياه: "قاعة كبيرة جدرانها مكسوة حتى السُقف عليها أقمار خضراء في مريعات برتقالية اللَّون باهية تحت أرضيَّة فاتحة تعلوها قبَّة بيضوية الشكل قائمة على أقواس بأورية متناظرة، ينضح منها الضّوء، وينتشر في فضاء القاعة." (ص٤٤)،

من خلال موقف الشّخصيّة من المكان نتبيِّن موقفها الحضاري، الذي كاد يتحوَّل في بمض الأحيان إلى جدال يملنه مرتضي الشَّامخ، ومن وراثه حسن نصر إذا اعتبرنا الأثر رواية سير ذاتيَّة، حول قضيَّة التَّراث والحداثة، فضي البداية يبدو موقفه رافضا للمكان، هذا الكان الذي أثقله وحسامسره وأجبره على أشياء مضروضة عليه لم يخترها، بداية من الشَّاشيَّة، إلى صناعتها، إلى الكتَّاب، إلى حلقات الذُّكر، إلى السَّحر بحثًا عن الكنز، إلى الأب القاسي، فالمكان هي هذه المرحلة مثَّل الدِّراث الذي مثَّل عبئاً علَى أصحابه، يعيق تقدُّمهم عوض أن يكون حافزا لهم. فما كان من مرتضى الشَّامخ إلاَّ أن تمرّد عليه تحرّرا من شيوده: "خرجت تطلب الخلاص لا تبائى بما سيحترض طريقك من مصاعب، تحملك بيارق النشوة، تشوة الانتصار في الشغلس من حيّ دار الباشاء من ضغوطً أسره، وعاداته، ذلك الاستمياد المستمرّ الذي أذلّ روحك حتّى لم ثعد تتعمله." (ص٨٨٠).

لكنّ ابتماده عن الكان دار الساشا لم يحرّره، لأنّ المكان طللٌ ساكنا هيه، هو التّراث جزء منّا حتّى لو حاولنا التّجرّد منه، بل أنّ الشَّمرَّد على المكان، "التَّراث"، اقترن باللَّعنة، لعنة التّيه التي أصابت الشّخصيّة فلوّحت بها شرقا وغربا. لذلك انتهى مرتضى الشَّامخ عائدا إلى "دار الباشا" . لكنَّ هذه المودة حملت موفقا جديدا من التراث بمد أن أضحى المكان غير المكان وقد هعل هيه النَّمر فعله: "أقيام مبرتضين مع أبينه مبدَّة،

نظر خلالها يقلب موجع إلى دارهم، مأذا فعل بها الزَّمن، وإلى أين أنتهى أمرهاً؟ فقد تنيِّرت أحوالها من طول التِّرك والإهمال، تصريت إليها عوامل الفناء، وتآكلها القدم، فأخذت تتداعى للسقوط..." (ص١٥١). وتأتى الرسالة على لسان الأب حاملة موقفا حَضاَّرِيا من التَّراث: "بالنِّسبة إليَّ لقد قمت بواجبي تحوها، وحافظت عليها إلى حدًّ الآن. الأمر بعد اليوم لم يعد يعنيني، أصبح موكولا إليكم، أنت وأخوتك وأبناء عمومتك. (ص١٥١).

ويسرز الراوى قسوة المسراع بين الماضي والحاضر، بين القديم والحديث، بين التَّراثُ والحداثة، عندما يبيّن التّحوّلات العمرانيّة التي طرأت على المدينة، يقول: "هي الوقت الذي كانت فيه دار الباشا تتهار، تقدثر ممالِّها، ويتضاءل شاتها يوما بعد يوم، كانت مناطق أخرى تضهد ولادة حياة جديدة، وتتحول إلى مختبر هاثل للرداءة والحداثة مما." (ص٢٥٢.).

وبيدو موقف الرّاوي متماطفا مع المدينة العتبقة، راهضا لهذه المدينة الحديثة، نلمس ذلك في منا وصنف منهنا، حيث تحوّلت المساحات الخضراء إلى كتل للإسمنت والحديد، وأضحت الباني عمارات متعلقة متراصة كأنها رؤوس الشياطين، وهيلات مكدسة الواحدة بجانب الأخرى كصناديق الخطسر، وطرق تاتف وتاتوي، وتنشابك كماصمابع الأخطبوطء ومسيسارات تقهب الطِّرهات الضِّيقة المحفِّرة ليل نهار بالا توقّف حتّى لتصيبك بالإغماء،" (ص١٥٣)،

وقد انعكس هذه الكان هلى طبيه الإنسان الذي أضحى قلقا متشظياء غير مدرك لانتماله، وغير واع بهويته: أمَّا هؤلاء التَّاس الجدد، إنَّهم لا يدرون ماذا يضعلون، تراهم ينهيون كلُّ ما يقع تحت أيديهم: من القيديم ومن الحيديث، من الشيرق ومن الغرب، يتكلِّمون بكلِّ اللَّمَات، ويليمسون من مختلف المدن، يحركون آلات وأدوات ليمنت

من صنع أيديهم، ويتصرفون بمخترعات لم يمساهموا في إبداعها، ينفضون أموالا لأ يملكونها، ويفسسرون القرآن مثلما يشتهون... (ص٥٥٥).

و يشتد الم الشامخ عندما يرفض أبناه عمومته الساهمة في إصلاح بيت دار الباشا"، ويأتى الموقف الحضاري واضعا على لسان نور النّين ابن عسمَّة الهادى: "ترميم ماذا؟ هذا بيت بريد أن ينهار، لمأذا لا نشركه ينهار وانتهى الأمار، تلك أساكن ماتت وانتهت، لم تعد لتقوم لها قائمة. ماتت مثلما مات أبي، فهل يعود أبي من القبر؟" (مي١٥٩).

وتشتد النكسة عندما يحمل الحلم انهيار دار الساشا، لكنّ الأمل ينسِثق من جسيد، وتنتهي الرواية على هذا الأمل عندما يجد أنَّ دار ألباشا ما زالت عامرة بالحياة. وهكذا تطرح الرواية مستشكلة الهسوية والانتماء بإلحاح مشكلة الإنسان المريى الذي لم يعد مدركا لانتمائه، ومشكلة جيلٌ تتشأذه التهارات الفكرية المختلفة دون أن يدرك موقمه منها، هنتولّد شخصيات قلقة ومهتزَّة على شاكلة مرتضى الشَّامخ، الرَّواية أهكار تتصارع وإن لبست لباس الشّخوص، ومواقف متضارية، لا يدرك الكاتب نفسه أين هو منها، أو لعلَّها جميعها تتصارع في نفسه، لذلك مالت الرّواية في آخرها ۖ إلىّ المجيب والفريب، تعبيرا عن الفموض الذي يكتنف الشخصية نفسها.

والمكان في "دار الباشا" باب يفتحه حسن نصر على تأريخ البلاد التونسيَّة، فينقل لنا مبر المكان تطوّر تاريخ البلاد من أريمينات القرن العشرين إلى نهايته، فيصور لنا مشاهد من الحياة البسيطة في الأسواق والبيوت والزُّوايا والكتاتيب. " إنَّ أَلْتَأْمَلُ هَي "دار الباشا" بالاحظ أنَّها وثيقة اجتماعيَّة رصدها مبدع وأعطاها سا تستحقّ من المياة فأمست قريبة من شريط سنمائي، فهي صورة صادقة سجَّلها قلم "حسن نصر"

واقع اجتماعي معيّن، هي عبارة عن شهادة متكاملة من خلال عمل إبداعي، يصناجها تاريخنا الاجتماعي حتى لا تموت لحظاته الدُّفيقة دون أن نقول كلمة "نريدها أن تكون طويلة المدى والكلمة أطول عمرا من الحجر (كـونفـوشـيـوس) " (١٠)، الكان في "دار الباشا" هو تاريخ البلاد التونسيّة في تفاصيلها الميشيَّة، كما صوَّرها طيلة نصف قرن، فتتواثر أسماء الأماكن مؤصَّلة الرَّواية في بيئة تونسيّة (دار الباشا، باب سويقة، زاوية سيدي محرز، نهج الحفيس، پاب سيدي عبد السلام، حيَّ الحلفاوين، السيَّدة المنوبيِّة، جامع الزِّيتونَّة، صوق العطَّارين، سوق البالاعجيّة، بطحاء رمضان بأي...). ويقودك المكان إلى تاريخ البلاد، فشجه

مشاهد عن الصرب الماليَّة الشَّانيَّة،

ومعلومات عن تعامل التوثمسيين مع صرب

ظبيطين، وحبرب الأستشلال وأحداث

تازركة، والتورة الوطنيّة،

بذكاء ووعى، إنّها شهادة كاتب تحيل على

خلاصة القول أنَّ الكان في "دار الباشا" يمثِّل بؤرة النَّص ّ الرُّوائي، ينفتع على النَّقاطة فينقل لنا مشاهد دقيقة عن حياة التونسر في تفاصيلها الميشيّة الدّقيقة، خصوصا ماً كأن منها متعلقا بالمدينة المتيقة، وينفتح على التَّاريخ فينقل لنا فصولا هامَّة عن تاريخ البلاد، ويؤرِّخ للعظات تاريخيَّة هامَّة، ولكنَّه تاريخ نراه من خسلال عسيون النَّاس البسطاء وأثر هذه الأحداث فيهم، وينفتح على الشَّخصيَّة فيجعلها صورة منه، ويسمح لبطل الرواية مرتضى الشامخ أن يناقش قضايا حضارية تتملق بالتراث والحداثة فيطرح إشكالية الهوية التي يصاني منهأ المثمِّف المربى، ومكِّن الكاتب من التَّعبير عن

بعض مراحلٌ حياته، شانشتُت الرُّواية إلى

السيرة الدَّاتيَّة وربطتها بها وشائح محتلفة،

هذه الأمور حميمها حملت من "دار الباشا" لحسن نصر "سيرة مكان". الا كاتب من تونس



١- حسن نصر " كاتب تونسي من الجيل الأوَّل غداة الاستقلال، وقد بتونس الماصمة عام١٩٣٧ تلقى دراسته بجامع الزّيتونة ثمّ التحق بكليّة الآداب ببنداد . عمل بالتدريس، تنقل من المهديّة إلى همَّام الأنف إلى موريثانيا . نشـر: ليـالي المطر (قـصـص١٩٦٨).. دهاليــز اللَّيل (رواية ١٩٧٧). ٢٥ليلة (قىمىمى/١٩٧).، خبــز الأرض (رواية ١٩٨٥). السّهــر والجــرح (قـعـص ١٩٨٩.)،" دار الباشا (رواية١٩٩٤.)

٢- محمُّد الباردي: رواية التَّجريب هي ترس: رهاناتها والطاهها."، مجلَّة "عمَّان"، العدد ١٣٦٠ ، ٢٠٠٥ مر، ٧٤

٣- حسن نصر: أدار الباشا"، دار الجنوب للتشر.٢٠٠٠، ٤- محمّد الهادي بن صالح: "أسلوب الوصف ينتهك منطق الرّواية - عن رواية "دار البناشنا" لَحَسَن نَصَر " - الحيناة النَّمِّناهَيُّنة ، المنتد؟٧ المنقة .٢١

أفريل.١٩٩٦ص.٧٢ ٥- محمَّد الشامَسي: 'هذه دان الباشاء هأين مضائبِ حها؟' تضليم الرواية 'دار الباشا". انظر أيضًا سماد نبيغ "من خصائص النَّظام الزَّمني في رواية "دار

الباشا" " عوليات الجاممة التونسيَّة، المدد. ١٠٠٤, ٢٠٠٤ والهادي شَابَرِي: "رواية المنَّيِّرةُ الذَّاتيُّة في الأدب التَّونسي المأصمر "دار

الباشا " لحسن تصدر. تموذجا" ، الحياة التَّقاهيَّة . المند ١٥٧٠ السنة ٢٩٠ سېتمېر..٤٠٠٠

و فوريُّة الزُّواق الصَّمَّار. " رواية "دار الباشا" لحسن نصر"، الحياة الثَّقافيَّة، المدد ١٩٩٠ السنَّة ٢١٠ ديسمبر ١٩٩٦

 ١- معمد الهادي بن صالح: مرجع مذكور.
 ٧- براون ويول. عن محمد الخطابي: لسانيات النّص: مدخل إلى انسجام الخطاب"، المركز الثَّقاش المربي، الطيمة الأولى.١٩٩١ ص٠٠١، 4- معتد الخطابي، مرجع كنكور ص ٥٩٠٠. ٩- لزيد لتصبق هي دراسة الزّمن هي دار البلشنا انظر، سعاد نبيغ من

خصائص النَّظام الزَّمني هي رواية 'دَّار الباشا' "-حوليات الجاممة التونسيَّة،

الروائى ونظرية الكتابة

قراءة في رواية "الباءة" لحمد عزالدين التازي

محمد عز الدين التازي رواش مقربي فلا أغنى القمر العربي لا بأعماله كيراً: السردية المُتميزة التي يربوعندها، لحد الأن على ست عشرة رواية

وسبع مجموهات قصصية فحسب وإثما بشغيرته الحسادة ومستساريته الروسينية للكتبانية السيردنية ذاتها، والكتبابة الروائيسة منهما على وجسه الرفصوص، وقد عمق من مضاربته النقساية تلك تخصصه في الأدب العربى إبان دراسته بالصامصة في مدينته "فاس" ذات الأمجاد العلمية العربيقة، وتتلمذه على كوكبة من كبار الأدياء المفارية منهم الناقدان محمد برادة وأحمد اليابوري والشاعران أحبمت الجباطئ ومتحتمت الخبمار الكثونى والمسرحي حسن الثيسعي وزمالتُه الدراسية لعدد من الأدباء مثل الشاهر محمد بنيس والرواش أحمد الديني، إضافة إلى ثقافته الشاسعة: وخبراته الشخصيبة الواسعة، وأبحاثه الأكاديمية بوصفه استاذا جامعياً ثلادب العربي.



يمكننا الوقوف على عناصر مقاريته للكتابة الروائية في أربعة مصادر رئيسة .

 أطروحته للنكتوراه في الأدب الحديث وعنوانها "انتنويع والتحولات في الرواية المربية" (١).

 ٢) كـتــابه الموسوم بـ * الكاتب الخفي والكتابة المقلعة (٢).

 (القالات النقدية التي كتبها، والحوارات والقسابلات التي أجسراها مع وسسائل الإعلام السمعية والبصدية، والتي جمع بعضها في كتاب بعنوان الكلام المباح

 ع) رُواياته المتسعددة، خسامسة رواية " الخفافيش (٤) ورواية " المباءة "(٥).

ولما كما قد تساولنا مصارد التراتية التكساية البروائية لدى محمد من "الدين التازي عمد سالوزا"، في مقال سالوزا"، في مقال سالوزا"، في مقال للصديد عن تلك المقال القريبة والمبعدة النفية المسابدة ومنواها في طبعة ثانية المبادئة المباد

مَــثْل: مَن يكتب؟ ومــاذا يكتب؟ وكيف يكتب؟ ولماذا يكتب؟

الروالي والناقد:

السؤال الأول الذي يتبادر إلى ذهن القارئ هو: مل يتوجّب على كلّ روائي أن يمتلك مقارية نقدية للكتابة الروائية قبل أن يكتب؟

يرى محمد عز الدين التازي أنّ على الرواثي أن يمتلك وعياً نقدياً يساعب على الإلمام بأشكال الصنعة، والتمكُّن من أدواته الفنية اللازمسة لبناء عسالمه الروائي، ومعرفة مواد البناء التي يوظفها هي معماره السردي. وما لم يتوهّر الروائي على هذا ألوعي النقدي، فإن أعماله ستكون سطحية لا تتسم بالعمق والأصالة، وعلى عكس النظرية النقدية التى يتسلح بها الناقد المتخصّص، فإنَّ الوعي النقدى لدى الكاتب الروائي قد لآ يتطلب دراسات نقىدية، تحليلية وتنظيرية، وإنما قد يتاتى على شكل إحمداس فطرى واستعداد أدبى يساعده على التمييز بين

التسراكم الكمي وبين البنيسة الرواثيسة التماسكة. بل يدهب إلى أكثر من ذلك، إذ بنظر إلى الرواية ذاتها بوصفها نقدأ للعالم القاثم بتمظهراته السهامية والاقتصادية والاحتماعية رغبة في بناء عالم روائي بديل. هَالْكِتِابِةِ الرواثيةِ هِي محاوِلةِ لَبِنَاء عالُم متخيَّل على أنقاض عالَم واهمي أو عالم يكمن في الذاكرة (٧).

وينهض أنَّ تضيف هذا إلى أن الوعي النقدي لدى الروائي يرمي إلى مساعدته على الكتابة الجيدة، على حين أن النظرية النقدية لدى الناقد تهدف إلي مساعدة القارئ على القراءة العاشقة المُنتجة. وأن الرواثي يخلق عالماً جديداً والناشدُ يرتب ذلك المالم. ونتبه كذلك إلى أن محمد عرّ الدين التازي يجمع في شخصه بين الكتابة الروائية والكتابة النقدية.

الروامة وسيرة الرواية:

وإذا كان الأمر كذلك، كيف يستطيع الروائي أن يبسط مشاريته النشدية في عـمل روائي دون أن يُضعسد ذلك العسملُ ويحوله إلى مقال نقدى علمى: فالرواية والنقد جنسان أدبيان مختلفان؟

هَبِل كُل شيء، ينبِ في أن نذكِّر هنا بأن محمد عز الدين التازي كاتب حداثي، فقد مسمى منذ أنَّ بدأ الكُّنسابة في أوَّاحْسر الستينيات إلى هدم الأسوار الوهمية بين الأجناس الأدبية، وإلغاء الحدود المصطنعة بين الأنوام المختلفة لفعل الكتابة. شألَّف روايات تحفل بالتعدد على مستوى الأشكال الفنية، والأفضية، والشخصيات، والأصوات السردية، والمستويات اللغوية. لقد مارس الكتابة التجريبية أيماناً منه بأن التمجريب هو مستوى من مصتويات

أما طرح مطاربته النقدية في الرواية ذاتها فهو ناتج من اشتناعه بأنَّ الرواية يجب أن تكتب سيرة الناس والأشياء، وسيرة المنخيلات، وسيرتها الخاصة، أي سيرة الرواية الداتية كذلك، وانطلاقاً من هذا الاقتنام، هإنه كثيراً ما ضمّن رواياته مقاربته النقدية المتعلقة بكيضية كتابة الرواية، وبعبارة أخرى، فإنه يكتب عن الكتابة في الكتابة.

"المباءة" ومقاربة التازي للكتابة الروائية: كيف استطاع التازي أن يتحدّث عن مقاربته النقدية للكتابة الروائية في رواية

تحكى رواية "المساءة" حكاية مجتون يرعى قطيـعــاً من القطط يدعى قــاسم

الوردائي، ويكسب عيشه من خط شواهد القبور في مقبرة المدينة، ويسكن في غرفة من الشرف الملحيضة بضمريح الولي، وهو مهووس مونع بالحروف والكلمات، يخطُّها هي شواهد القبور، ويرسمها على جمعده، ويتعتفى بها مطبوعة على الصحف فيتلفّع

يرمى الوعى النقسدي

لسدى السروائسي إلسي

مساعدته على الكتابة

بها ويمشى عرياناً هي الشوارع والأزقة. ومن خلال الملاقة بين هذا الخطاط المجنون وفته يقدم لنا المؤلف مقساريته النقسية للكتبابة الرواثينة وطرح آراثه في كيفية إنتاج الرواية الجيدة، اعتماداً على وحدة الضون. فالكاتب الروائي يشترك مع بقية الفنانين، كالخطّاط والرسّام والنحات والموسيقي، في قسرته على خَلَق أَشْكَالُ وهياكل جديدة غير مسبوقة من عناصر موجودة في الواقع، كما يشترك معهم في حُبِّهِم البِالغِ بِه لفنَّهم، على الرغم من اختبلاف الأداة التي يستخدمونها سواء اكانت قلماً أو ضرشًاة أو آلة موسيقية، وعلى الرغم من تباين المواد التي يوطَّفونها

من هو الكاتب الروائي؟

في إبداعاتهم.

فالكاتب الروائي إذن فنان فيه مس من الجنون. ويتمظهر جنونه، في جانب من جوانيه، في ولمه الزائد بالكتابة، وعشقه لها، وهنائه فيها، حتى يخيل إليه أن القلم (أداة الكتابة) هو جزء من ذاته، وامتداد ليده وأصابعه، وأن النص الأدبي هو ذاته منسكية على الورق. يقول الخطاط قاسم الورداني، بطل "المباءة" مخاطباً (زميله:

" أثتُ اصابعي. انتُ يدي وعيني وجسدي، ايها الإزميل!" (4 cm)

ويقول مخاطبا الحرف:

هذا ماء عينى وهذا ماؤك أبها الحرف، وماثى ينسكِّب في ماثك فتصير أنت الماء وأصير أنا الماء." (ص ١٢١)

بل يبلغ الأمر بالكاتب إلى الاعتقاد بأن الحروف التي يخطِّها أجمل ما في الكون، فيتوهِّم لها أَصواتاً، والواناً، ومماني، فلكل

يقول قاسم الورداني مخاطباً إزميله: "اكتب الشهادة، يَا أَنْتُ يَا إصبهي ويدي وعبيني، اكتب صروفك بعنف الشوصد الشبقى بين المادة وبين لهيبك اللامرثي...

أعطنى النشوة أعطني راصة الإحساس بِالتِّكُونُ وَالْبِدِءِ كَسَاعَةَ الْلَقَاحِ الشَّجِرِي." (ص ۱۰)

هي مقاريته النقدية للكتابة الروائية، يرى التنازي أنَّ الكتابة تجند الملاقة بين الذات الكاتبة وبين المالم الذي يحيط بها، ومن غير الكتابة يظل الوجود واجمأ موحشاً، كثيباً، ممالاً، يخلو من رعشة المشق وسحر المشامرة، ويمبارة أخرى، إنّ حياة الرواشي تتوقف على الكتابة التي ينضعل بها الوجود، ولا صعنى لحساته من غير الكتابة (٨). لنستمع إلى صوت الخطاط شاسم الوردائي في "البناءة" وهو يخيط الجرائد ليلاً ليرتديها نهاراً:

" أشعلتُ الشمعة وخشيتُ أن تحرق الجرائد فيشب حريق في الفرفة يحرق الصروف، أخذتَ حشري وجعلتها قريبة منى، فإن أحرقتنى فذلك أفضل من أن تحرق الحروف، حتى وهي ليمنت حروشي، فحروفي محفورة بالإزميل على الرخام، وهذه حروف مطبوعة على ورق الجراثد، ومع ذلك فلا فرق. (ص ١٣٧.١٣٦).

وهى المبارة الأخيبرة تلميح إلى وحدة الفنون التي أشرنا إليها ،

ولا يتمثّل جنون الكاتب في اضتشانه بالكتابة فحمسيه، بل كـذلك في قدراته الإبداعية التي تمكَّه من مرزج الواقع

المتيارة

بالخيال، وخلط المكن بالستحيل، وخلق فضاء روائي نصفه من عناتنا ونصفه الآخر من عوالم ليمست مرئية، وهذه هي طبيعة الإبداع الأدبى بشعره ونثره. يقول راجز قديم مجهول:

> لًا راوني واقضاً كالنّي بدر تجلى في دُجِي الدَّجَنَّ غضبانَ اهدى بكلام الجنّ فبعضهُ منهم ويعض مثر (٩)

وهي هذا إشارة إلى ارتباط الإبداع الأدبي بالخيال المتمثّل في الجنّ، وهو ارتباط أكده كبار البدعين، هأمرؤ القيس

> تُخيرنى الجنُّ اشمارها قما شئتُ من شمرهنُ اصطفيتُ

(الحظ أن لفظى "الجنِّ" و"الجنون"، في اللَّفَة المربية، مشتقان من جنر واحد: "ج ن ن " له معنى أصليّ واحد هو الخفاء) وإذا كأن في النصوص التي اقتبسناها من "المساءة" والتي تعبيس عن الاشتشان بالحرف والكلمة، نوع من النناص مع العهد القديم الذي ورد فيه "في البدء كانت الكلمة"، شرآنها كذلك استُمرار للتراث المبريى الإسبلامي الذي رفع من قبيمة الصرف، حتى بلغ الأمر بالقطب الصوفي ـــحي الدين بن عــــريي (٥٦٠ . ١١٨هـ/١١٩٠ . ١٢٤٠م) إلى حسد إمسيساغ

الحياة والقدسية على الحروف في كتأبه

"الفتوحات المكيّة": إنَّ الحروف آمَّة من الأمم، مخاطبون ومكلَّفون، وهيهم رسل من جنسهم، ولهم

أسماء من حيث هم، ولا يصرف هذا إلا اهل الكشف من طريقتنا، وعالم الحروف أفصحُ العالَم لساناً وأوضعه بياناً." (١٠)

استمرار التراث في الرواية العاصرة: وعسودتنا إلى التسراث المسريي

الإسلامي هذا ليس استطراداً لا موجب له، وإنما الفرض منه التطرق إلى بعض عناصسر مسقنارية الكشابة الروائيسة لدى التازي، فهو يري أن لا تنقطع الرواية المربية المساصرة عن تراثها السردي وموروثها الثقافي والفكري. ولكي يطبق ذلك روائياً، فقد خلق شخصية تراثية عربية إسلامية وهمية أسماها أابن ضربان الشرياقي" وأخذ يستشهد بأقوالها المسبوكة وفق الأساليب العربية التراثية، في عنبات نصوص رواياته، ففي مطلع رواية "المباءة" نجد المقولة التالية:

هي رواية "المباءة"، لا يكتفي التازي، بتحسريفنا بهوية الكاتب الروائى طبسقسا القناريت الكتنابة الروائيسة فقط، وإنما يخبرنا كذلك عن عباداتية الكتبابيسة، أين یکتب، ومستی یکتب، وك يكتب

· ... وإذا رأيتُ أعمى يسير هي الظلماء وهي يده هانوس، هاعلم أن من وراء معميه لذة الوصول إلى ساعة الشاهدة، واعلم أنه يرى أكثر مما يسمع، وأن عينيه تنظران إلى مسافة أبعد مما يضيء فانوسه، فما أجمل العمى إذا كان على هذه الحال وما

أعزَّه في هذا العصر، وإذا رَّأيت رجــارُّ انقطع عن الكلام ومــا هو بأخرس، شاعلم أنه لا يكف عن الكلام، فما أحوجنا إلى حاسة بها نسمع...

ابن ضربان الشرياقي" (ص ٢) وإشدام التازي على بمث أحد الأجداد التراثيين الوهميين وتسميته بابن ضربان الشرياقي والاستشهاد بأقواله كثيرا لدرجة أن بعض القراء ظنوه شخصية حقيقية وأخذوا ينقبون عنه في كتب التراث، يُذكّرنا بإقدام الكاتب البرثفالي فرناندو بيمسوا (۱۸۸۸. ۱۹۳۵م) على خلق عدد من الأنداد له، حتى إن الباحثين النين عثروا، بعد نصف قرن من وهاته تقريباً، على أهم كتبه "كتاب اللاطمأنينة" نسبوه لأحد الأنداد الذين خلقهم بيسسوا تحت اسم برناردو سوارش (۱۱)،

الروائي واحتراف الكتابة: على الرغم من احتفاء الرواثي بالحرف وافتشانه بالكتابة، هإن الشازي لا يحبُّذ أن يحشرف الروائي الكشابة فأتكون وسيلة عيش، لثلا يقتلها الابتذال، يريد التازي أن تبقى الكتابة هواية وعشقا تملؤها الرغبة في الاقتراب من الجهول، وتتخللها رعشة الحرف وشهشة اللفظ. يصف الراوي في "الباءة" قاسم الوردائي بقوله:

" قاسم ليس نميًّا خاً، ولا يكتب للناس على الرخام ما يريدونه شواهد للقبور.

تجذبه إمالات الحروف فيتجذب معها. يخلق حروفه من أبجديات قد تكون غير ممروطة، (ص ١٢)

وينكسرنا فسأسم الورداني هي رواية "الباءة" بالكاتب السمي "الظاهري" في رواية "الخفافيش"، لا في سيماء الجنون الظاهرة عليه شحسب، وإنما كذلك هي رفضه أن يكون "كاتباً تحت الطلب"(١٢).

عادات التازي الكتابية:

هي رواية "المباءة"، لا يكتسفي التسازي، بتعشريفنا بهدوية الكاتب الرواثي طبطأ لمقاربته للكتابة الروائية فقط، وإنمًا يخبرنا كذلك عن عاداته الكتابية: أين يكتب، ومتى يكتب، وكيف يكتب؟ يقول النازي في إحدى مقابلاته الصحفية:

" أكتب ليلاً فضوء النهار يفضحني. سرية عوالم الكتابة وأحلامها وعجائبيتها وتمزّق لفاتها وانحناء وشموخ شخصياتها، كل ذلك لا يمكن أن يعضس بشدقق إلا في الليل.' (١٢)

ونجد هذا التصريح مكرراً، بصورة روائية، في "الماءة"، يقول قاسم الورداني: أخذوا ألسيف والميزان وأعطوني حروفي

التي ضاعت مني. انسـحـبوا الإن ودعـوني وحـيـداً، ظـفي وحدتي تعود إلى حروقي،" (ص ٧١٠٧٠)

ماهية الكتابة الروائية:

في السطور السالفة، استخلصنا هوية الكاتب كما وردت هي رواية "المباءة"، طبقاً لوجهة نظر التازي، وسنحاول في السطور القادمة استكتاء مآهية الكتابة الرواثية كما تضمنتها هذه الرواية.

يرى الشازي أن الكتابة الروائية تبدأ برصد واقع الملاقات الإنسانية والتحولات المجتمعية والصراعات الاجتماعية، وتشبخيص الاخبتبلالات والهبواجس والتوقُّسمات، وهذا يؤدي إلى قلق الذات الكاثبة وتوترها، ما يدهمها إلى بناء عالم روائي جديد، لا يستنسخ الواقع ولا ينقله حرفيأ وإنما يحاول إعادة تشكيله بوسائط فتية هي صبورة حدس أو رمـز أو حلم أو أسطورة، وتجبري في ضضاء هذا السالم الرواثى أحداث بعضها حقيقي والآخر متخيلٌ، وتتحرُّك فيه شخصيات مُستمارة من الشاريخ البعيد، والقريب، تتساكن والتجاور مع شخصيات وهمية؛ والتعدد وتتداخل هي هذا العالم الروائي الأصواتُ والأزمنةُ والأحداث، ويتولى الروائي صياغة هذا المالم بلغة شعرية تمتاز بالأقتصاد والتكثيف، وتستخدم الرمز والإشارة

والصورة، وتتنقى المفردات الموحية التي لم تُصب بداء الابتأذال؛ وتكتسي هذه اللَّفة بمستويات متمددة متداخلة من الشراثي والأدبى والشعرى والشفوي والدارج، ولكنها لا تقدول كل شيء وإنما تتحرك فراغات وبياضات، بحيث يستطيع كل قدارئ المشاركة في الإبداع عن طريق تفسير الأحالام، وتأويل الرموز، وملء الفراغات والبيأضات؛ كل بطريقت الخاصة، فالشارئ هو الكاتب الثاني للرواية(١٤). يقول قامم الورداني، خطاطً شواهد القيور في رواية "المباءة":

شواهد قبور موتاهم بيضاء لتقول شيئاً أهضل من الأسم وتاريخ الوضاة، وحبيث بمكن لكل أحد يزور القبرة أن يحسب أن هذا القبير قبير أخيه، أو أمرأته، أو ولده، حيث يقول البياض حكايته الخاصة..."

" لو كان لهم شيء من العقل لتركوا

وتتحقق حيناة الكتابة بالضراءة. يكتب الروائى نصنه اليوم ليقرأه الآخرون غدأ ويعمد غمد . يضول فسامهم الورداني في "المباءة":

أنا أكتب وهم يقرأون، تقرأ الميون في الظلام، تقرأ الدموع، تقرأ الليمالي والنهارات،" (ص ١٩٠١٨)

والنص الرواثي ينمو ويكبر بمرور الزمن مثل بذرة، إنه ينمو بطرق متعددة كالتناص، والنشد، والتسرجيمية، وتحبويله إلى عسمل موسيقي أو مصرحي أو سينمائي. غير أنه، على خلاف بقية الأحياء الفائية يتمتع بحياة أبدية ويبقى متألقاً دوماً. يقول قاسم الورداني مخاطباً إزميله:

'صسر لي يداً بها أزرع حسروشي لتكيسر ويصير اخضرارها بهاء أبدياً (ص ٤٣) 'اضحك أيها الإزميل أو ابك، عش أو

مُتَّ وأنتُ عارف بأن الحروف لا تموت." (to.11)

فبالتص الأدبى يتبمنع بقوة الحركة والانتشار والذيوع بما يحمله من ممان ومناهيم. ينتقل من مكان حيث باللُّف، الكاتب إلى أماكن أخرى لم يصلها المؤلِّف بجسده، يقول قاسم الوردائي:

" القبور لا تأتى ولا تنهب، فهي تبطى في أماكنها...

والحمالم لها أجنحة، والأجتحمة ترسم بخمضتمهما المني في الضراغ..." (ص٥٥)

الحروف تصير حمالم،

هالنص الأدبي ينمو وينتشر وينيع، وهو معنى أدركه كيار المبدعين وعيبروا عنه بتشبيهات واستعارات مختلفة، يقول شاعر

الستُ إذا ما قلتُ بيتاً تناوحتُ به الريحُ في شرقيها والمُفاربُ يقسمسر للسسارين في ليلة السسري

النص الروائي ينمسو ويكبس بمرور الزمن مسثل بدرة. إنه ينموبطرق متعددة كالتناص، والنقاد، والتسرجسمية، وتحسويله إلى عبمل ميوسيقي أومسرحي أو سينمائي.

وتفدو عليه بالقيان المضاربُ (١٥)

ويكرر الشاعر العباسي على بن الجهم هذا المنى فيصف شعره بقوله:

فسارَ مسيرَ الشمس في كلُّ بندة _ وهبُّ هبوبُ الربح في البرُّ والْيحْر

الخاتمة:

نستخلص من كِلِّ ذلك أن التازي استِفلِّ رواية "المباءة" للتحدث عن مقاربته للكتابة الروائيسة. وهو لم يضمل ذلك من خسلال مضمون الرواية المشمثل، في جانب منه، بكلام قاسم الورداني هعسب، وإنما كذلك من خُـلال بناء الرواية، وشكلهـا الفني، ولفتها الشمرية. فالرواية تجسيد لحرص التازي على تعدد الأصدوات والأزمنة والضطساءات وتداخلها؛ إذ يتناوب على السرد بصورة متداخلة كلّ من قاسم الوردائي، وزوجته رقية، وابنته منيرة، والراوي. وتتداخل الأزمنة في هذه الرواية بصورة تكسر التسلسل الكرونولوجي المثبع في الروايات الواقمية والتقليدية، فيدور القَسم الأول من الرواية حول حياة قاسم الورداني مجنوناً عن المقبرة والضريح، ثم يرجع بنا القسم الثاني إلى حياته عندما كان محيراً للسجن ليسترد همتومته وإحسيساطاته التي أودت به إلى الجنون والاختفاء، ويعود القميم الثالث من الرواية إليه مجنونأ ليلتقي ذات يوم بزوجته وابنته في أحد الأزقة.

إن رواية "الباءة" ، في بنائها ومضمونها، تجمعيد عملى لمقاربة التازي للكتابة الروائية والذات الكاتبة.

* كاتب عراقي مقيم في الثغرب



(١) محمد عزَّ الدين التازي، " التنويع والتصولات في الرواية المربية"، رسالة دكتوراه في كلية الآداب والملوم الإنسانية في فاس ، سنة ٢٠٠٢ (٢) محمد عز الدين التازي، الكاتب الخفي والكتابة المتثِّمة (طنحة: سلسلة شراع رقم ۷۲، ۲۰۰۰).

(٣) محمد عز الدين التازي، الكلام الباح: حوارات (الرياط؛ طوب بريس،

(٤) محمد عز الدين الثاري، الخفافيش (القاهرة: وكالة الصحافة المربية،

(٥) محمد عز الدين الشازى، المباءة (الدار البيطماء: مكتبة الأمَّة، ٢٠٠٥). الطبعة الثانية، وجميع أرقام الصفحات الواردة في المقال تحيل على هذه الطبعة، وكانت طبعتها الأولى قد معدرت عام ١٩٨٨ عن دار إفريقيا الشرق هي بيروت والدار البيضاء.

(٦) علي القاسمي، الحب والإبداع والجنون؛ دراسات في طبيعة الكتابة الأدبية (الدأر البيضاء: دار الثقافة، ٢٠٠٦)، انظر: الفصل السابع بعنوان "المشق

والكتابة: قراءة في رواية "الخفافيش" لمحمد مز الدين الثازي"، ص ٧٧. (٧) الكلام المياح، ص ٧٤.

(٨) المندر السابق، ص ١٩ (٩) على القاسمي، معجم الاستشهادات (بيروت؛ مكتبة لننان ناشرون، ٢٠٠١)

(١٠) معي الدين بن عربي، الفتوحات الكيَّة (الشاهرة: الهيئة المسرية العامة للكتاب، ١٩٧٥) ج ١ ص ٢٦٠. (١١) هرناندو بيسواً، كتاب اللاطمائية، ترجمة المهدي اخريف (الرباط، وزارة الثقافة والاتصال، ٢٠٠١) من ٥.

(١٢) الحب والإيداع والجنون، ص ٧٧ . ١٥. (۱۲) الكلام الباح، ص ۱۷.

(11) للصدر السابق، ص ٤١ وما بعدها. (۱۵) معجم الاستشهادات، ص ۲۹۲,

أعاجت السرد في شمس القراميد

دمحبود طرشونة *

تكون رواية محمد على اليوسفي شمس القراميد امتدادا لروايته الأولى توقيت البنكاو (١). وثيس معنى السيؤال الإيمار بأن الكاتب

يواصل هي الثانية ما بدأه هي الأولى، فيالامشداد نفقيصود هذا ليس في الترمسان ولا هي المكان بيل هي المادة الرواثية المستعملة في بناء التُصيِّن صعماء وقمد أخصاف إليسهمما روايتين أخريين، " مملكة الأخيضر" و" بيروت لهر الخيبانات". فيقد تغيراسم الشخصية المورية لا محالة وتحول من طارق إلى جسابر، وتضيّسرت بعض الشخمسيات الأسطورية فظهرت أسماء شمس القراميت ومريم وامرأة الستنشعات وقمر البركة والعريشة والأقبزام المضارية لكن بقبيت أسماء العبينوس والبنكا والحددة، ويضيت شخصية المُعمَّر الأَجنبي لكن غُيِّرُ اسمه فتحول من جورج إلى بوسكو، ويقى التسلاعب بالماضي والحساضسر والمستقيل ويتصايش الحلم والواقع والمتحيل والعيش، وبالرموز والأثفاز

والحاز.

عيون المعاصرة TU(DONO) تعديب فؤاد التكرف

وليس من باب إرسال القول على عواهله ختم التمهيد الأول بقوله " طفل يلعب "، فهو قعلا طفل كبير حافظ على دهشته ولعبه لكنَّه تعب بالكلمسات، لذلك نعت الرواية مقدِّمُها فؤاد التكرلي بأنها " رحلة الحياة الشباقة المدنبة المليشة بالآلام والأحالام الجهضة " في عالم العجاثب والرموز والعواطف المبهمة والتصرفات الغربية وبأنها " رواية متوحشة، بلا معنى، تحتوى على كلّ العاني، وهي ريما مثلُ الحياة، مثل الكون، مثلنا نحن " (ص ١٠).

هي رحلة لا محالة لكن لا يتبيّن بوضوح إِنْ كَأَنْتَ رِحِلَةَ البِحِثُ عَنِ الذَاتِ فَي أَعَمَاقُ الذات، أم اليحث من ترسيات الماضي والحاضر وانعكاساته على مستقبل الدهرة أم رحلة البحث عن شيء مشسر سيكون حتما، أم عن قُدر "أختاره قبل أن يختارني

(ص ۱۲۸) كما جاء على لسان أحدهم ولمِلَّهُ لَذَلِكِ رأى الكاتب أن يميِّد لروايته يتمهيدين الثبن، وردت في الأول كلماتً مفاتيح، وتمناءل في الثاني قَائلًا:" إذن، من أين أبدأ؟ * فقد ركّب الكاتب تمهيدا من مجموع مصطلحات الرواية في أسلوب فلّي ما ضر لو الغيناه مؤقتا وعمدنا إلى تفكيكه وتصنيف كلماته لقهم ميشاقه السردى، ويحمس أن نرويه كما جاء حتى نبرز جناية التفكيك على التّركيب، وهضل التصنيف ودوره هي ههم مفالق الحروف.

١- مفاتيح الكتابة.

ورد في التمهيد الأول " في البعدء "كُلُّ ما بتعلِّق بالرواية ومصطلحاتها، والأطراف الضاعلة هيها، والموادِّ التي استحملتها، ومسصادر تلك المواد والأطر التي تسيّجها . ورد مصطلح " حكاية فظننًا الابن سيواصل عمل أبيه " الضداوي. " ضجاءت كلمة " كتابة " ضبعدت الوهم وبيّنت ثنا أن الابن لم يكن وريشا أحسرهة الأب، ولم يستعمل الكاتب مصطلح " رواية حتى على غلاف الكتاب مفضّلا مصطلح كتابة " وفيه من التحديث نصيب، وذكر في هذا التمهيد طرفا آشر مهماً سمّاء "الراوي" ونسب إليه امتهان الصور، وميزه عن "المؤلِّف" الذي نسب إليسه التاطير ونمته بالكسل قائلا:" يؤطُّرها مؤلف كسول . ويذلك ميز على طريقة الإنشائيين بين الراوي والمؤلف كسما مسير بين الرواية والكتابة وأضاف طرها ثالثا هو المتلقى وقد ريطه بالرسالة الموجهة إليه، ثم ذكر فحوى هذه الرسائة

أي المواد التي بني بها نصّه مركّرا على ثلاثة عنامسر هي الجنور والأحاسيس والحركة: الجذور المندة في باطن الترية، والأحاسيس البكر، والحركة المتمثلة في الأحداث الحلزونية الشكل، البعيدة عن خطيّة السرد. ولهذه المادة مصادرها، ذكرها الكاتب أيضًا هي هذا التمهيد الأول هي الذاكرة والخيال: الذاكرة المتوغَّلة هي ماض سحيق، والخيال المربك، أمَّا الوسائل التي استعملها لبلوغ هذه الغاية فهي ليست غير الكلمات بل هي موجة كالام، يخترقها الصبوت والصبّمت، والعين وسيلة إدراك الصور التي سيقع تحويلها عبر الكلمات، ولا ينتمينٌ في النَّطْنُ أنَّ العينَ هي عين النَّظر وحده، بلُّ هي " بصر وبصيرة " ينبوع نار ونور" كمما يقول. ويما أنه لكل حكاية إطار زماني ومكاني فإن هذا الشعميم لم يخل من ذكره فوردت فيه كلمات الزمن والأزملة، والقنضاء والمكان الناثى، والمأضي السحيق والمستقبل القريب، وبذلك أكتملت عناصبر القص ولم بيق غير الشخميات وقد خصها الكاتب بالتمهيد الثاني بعنوان إِذًا مِن أَبِنَ أَبِداً؟

٧- وجهة الرحلة.

فالرواية تقوم على وصف رحلة خياليّة هي أعماق الذاكرة وهي الكان، ولم يتضمن الميشاق السردي الذي أثبته الكاتب هي التّمهيد غاية هذه الرحلة ولم يحبّدها جابر الطرودي لا قبل بدايتها ولا أثناءها، لكنُّنا يمكن أن نمتمد على شذرات متناثرة في المثن ومشبباعدة للمشور على تلك الضاية المتجدّدة والمتغيّرة طيلة الرواية، ويقيننا أنها غيسر واطبحة حشي في ذهن جنابر، وريما جـــازهنا شـقلنا: ولا هي ذهـن الكاتب قــبل الكتابة بل وردت أثناءها . وما يدهمنا إلى هذا الاعتقاد أنَّنا لا نجد غاية واحدة بل جملة غايات قد تتحول أحيانًا من النَّقيض إلى انتقيض، ولعلَّنا نفاجيُّ الكاتب نفسه إذا فلنا له إنه يوجد ما لا يقلُّ عن سنَّة أهداف لهذه الرحلة المتدّة هي الزمان والكان وهي الذاكسرة، وهي لم ترد بالطبع بمثل هذا التربيب والوضوح لكن تصنيفها ضروري بقطع النظر عن مكانهـــا في النص، فالأهداف مشحولة من البحث عن الذات ومنا في الذات؛ إلى البنحث عن التنفينيسر وتوهير الوسائل المادية له، إلى البحث عن المجهول، ثم إلى المحتوم، ثم إلى التطلع إلى المستقبل وأخيرا إلى قُدر ينحته جابر بنفسه، وقد اتَّخذ المينوسُ دليلا يرشده ويشمسر له ما يراه في رحلته من صور ويجميب عن أسئلته، لكنه لم يساله عن مدف الرحلة لأنَّه كيان يظنُّ أن الهيدف، واضح بالنسبة إليه وهو البحث عن الذات

ركُب الكاتب تمهييها من مجموع مصطلحات الرواية ھی آصلوب ھٹئی مسا خسر کو أتفيناه مؤقتا وعمدنا إلى تفكيكه وتصنيف كلماته الشهم ميكاقه السردي ويحسن أن ترويه كما جاء حتى نبرز جناية التفكيك على التُسركسيب، وفسمّىل التسمنيف ودوره في فهم مستفسالق المسروف

كما يظهر في قوله: " ولم يسأله عن هدف الرحلة أو " المتدالة"، فقد تكون بحثا عن شيء فينا، كما عوَّدني" (ص ١٩٤). ومعرفة النفس ليست بالأمر الهين، فهي تقتضي سيرا عميقا ونبشا موجعا في طيات الذاكسرة، ومع ذلك أعشيسر المينوس هذا البحث نوعاً من السطحية وتمطيم الذات و" عاب عليّ مرارا اكتضائي بسطح الأشياء والانتفاج (ص ١٩٤).

أمًّا " المتدالة " شرغم غرابة اسمها هإن جابر لم يسال عنها بادئ الأمر ثم لم ير بدًا من الاستفسار عن مكانها ووظيفتها وغاية البحث عنها، وإنّ تعريفها يوضح الغاية الشانية من الرحلة لأنَّ هذه النبـــّـة العطرة اللامعة المورقة " كان القدامي يمتقدون أنها تدخل في تحويل المادن الخسيسة إلى

فيسأل جابر من جديد: - واليوم؟ ماذا تسمَّي كلِّ هذا العذاب من أجلها؟ يجيب المينوسى: - إنَّها رغبة خالدة في التوصَّل إلى

حتى إذا لم يكلُّل بالنجاح" (ص ١٩٤)، فالغاية الأصاصية من ذلك البحث إذن هي التحويل، تغييـر مـا بالنفس، وتغييـر المَّالِم وتنبير الواقع البائس،

تحويل ما ا

٣- رحلة البحث عن المرفة. ويمثل البحث عن شمس القراميد غاية ثالثة من رحلة جابر الشاقة. وهي كاثن مجهول " ليس من السهل رؤيتها بعيدا عن تجلّياتها " كما تقول المريفة لجابر في دار كوفا. (ص ١٤٢). فهو إذن البحث عن المجهول، غايته معرفة الخفيّ من الكائنات

وللقموض سنعره لا منجالة لكنّ المرقة تُطْلَبُ لذاتها أو لما يمكن أن تكشف من جمال مخفى وحقائق مفيدة. وليست شمس القراميد إلا رمزا للجمال الذي لا بدّ من اكتشاهه هي تجلياته البشرية وألطبيعية، وحقيقة يتحنَّم تمريتها لإثراء المعرفة. وهذا يوحى به ظاهر النصّ قضلًا عن باطنه وما بمكن بُعته بمعنى المني، فالبحث عن شمص القراميد إذن هو بحث عن للمرضة. لكن بلوغ المعرضة تعشرضه صعاب لا بدُّ من تذليلها. والرحلة التي قام بها جابر صحبة المينوس للوصول إلى المُعارة ثم إلى النبع تذكّر برطة مدين في مولد النسيان لمحمود المسعدى صحبة رنجهاد، ففي كلتا الرحلتين يتغير مفهوم الزمان ويتبلور مفهوم الحق وتتبين صفات الموتى، وفي كلتا الرحلتين بحث عن ثبتة و نبع وخلاص. جاء هي مولد النسيان قول السارد في وصف رحلة مدين داخل الفاب؛ وخُيلً لمدين أنَّ له جناحا وإنَّه يطير في الزمان، أو أنَّه ساكن مستقر والزمان من تحته يمن" (ص ٨٢٠) وجاء في شمس القراميد قول جابر:" تحوّل الزمن إلى طبقات في مليّات الربع " (ص ١٩٢)، وجاء هي مولد النسيان قول رئجهاد لدين؛ واعلم أنَّ الحقِّ يأبي أن يقع للنفس من سبيل المماني ومنطق البشر. وأنَّه ليس من حق إلا ما وقع فأعجز اللفظ وكذب العقل وخلا من ممنى " (ص ٧٤) وجاء في شمس القراميد قول شيخ من ظلام السنين خرج من باب المفسارة: " لماذا تنقطع عن الكان وكأنك في أوَّل الرحلة؟ أتبحث عن الحقّ أم عن المعشوق؟ لا يتبلور المشق إلاَّ في غياب المشوق. لا قوّة للحضور يذكرها الفياب (ص ١٠١). ونبتة المندالة تذكّر بنبات ملهوى، نبات النسهان والسلوى، والنبع الذي يريد جاير بلوغه يذكّر يمين سلهوى، وهالم الموتى في شمس القراميد شبيه به قول رنجهاد في صولد النصيان: هذا عالم المهتى، الذين ماتوا ولم يدركوا الفناء جأؤوا ليبلغوا المين. (...) ونظر مدين فإذا هياكل من عظام رميم تضوم فشمشي ثم تكتسي لحما والوانا وصعة وجمالاً (ص ٩٢ _ ٩٣) وجاء هي شمس القراميد قول جاير

وتحلية هوبتها. وغاية العرفة كانت دوما

مسلازمسة للإتمسان هي حلَّه وترحساله،

ويلى هذا الوصف حوار تفسيري بينه وبين - كلُّهم هلكوا من أجل بلوغ النَّبع الذي كتّا شيه.

واصفا مشاهداته في رحلته: على امتداد

الطريق بقبايا هياكل عظميَّة، هياكل

حيوانات وبشر، أطفال ونساء..." (ص ١٩٣)

- من أجل قطرة ماء.. لكتُنا بدأنا من موتهم، فوصَلُنا.

دليله المينوس:

- متى نصل إلى المفارة؟ - عندما نفادر ما نراه ميتا فينا إلى ما

نحسبه حيًّا، في تجاوز الموت والحياة، (ص وتحن نرى أنّ هذا التشابه طبيعي جدًّا،

فموضوم الرحلة الخيالية هو الذي أقتضى تِلِكَ الْمُشْاهِدُ بِالذَّاتِ، ويمد، فالأمر في كلا الكتابان حلم، وحلم البشر كان دوما بكسر شوكة الزمان، وقهر الموت، واكتساب صفات خارفة ليمنت للمادي من البشر، ولا يمكن المديث عن وقوع الصافر على الحاضر بل هي مدرسة أدبية واحدة تبحث عن التجديد والتجاوز وتوطف اللفة والصور لبلوغ المرام والمرام بميد. إنَّ لرحلة جابر غايات عديدة أهمّها

السحث عن الذات، والسحث عن التّحويل، والبحث عن المرفة، ويمكن أن نضيف إليها البحث عن المستقبل، والبحث عن القندّر، والبحث عن الكيان. وقد جاء الحديث عن الستقبل بصريح العبارة في كلام جابر يوم جاءه باحث أسريكي في التقاليد الشعبية المسترهامية، يسأله رواية السهر الشعبية شعتذر بأنَّه هرب منها . فيسأله الباحث: - كيف تهبرب منها وهي تميش فيك؟

پچیب جابر: - لم تعد تجدي اليوم، ثم أضاف: "ليست السِّير الشعبيَّة هي ما ينقصني، أبحث عن مستقبل واضح

فيبلاحظ له الباحث الأمريكي: لكن بحثك عن السنقيل لا يُبقى الاعتزاز بما تملك (ص ١٤٩) وبهذا التوضيح نفهم للذا شعر جابر بالضياع يوم هُمَّدُ دَلَّيلَه وأبتعد عن مركز الدائرة فصار يمشي نحو الماضي كما لوحظ له هصاح:

- ومن أنت حستي تحسدثني؟ (أجساب - أنا الكان الذي تسمى إليه،

فوضح جابر من جديد غايته من الرحلة

لكنَّى أسمى إلى السنقيل، ثم وضَّح له أنه اختار دخول المستقبل من باب الماضي وأنَّ في ذلك مجازفة كبيرة عبُّر عنها جابر بمثل هذه الحيرة: ربما بسبب امتلاثى بالماضي يضيفني هذا الستقبل المجهولُ" (ص ٣٣٣). وبذلك يزول الإشكال ويتبيّن قول الباحث الأمريكي إن البحث عن المستشيل لا ينفي الاعتبزاز بالماضي، لكن جواب جابر عن سؤال سابق مريك حقًا إذ أثبت أنَّه * لم يختر شيئًا، وأنَّ هناك من يِقَادِيهِ " (ص ١٢٩). فكأنَّه يمسير دون إرادة إلى أمـر مـحـتـوم. وكـان تَعــَاعَلُ في بداية الرحلة؛ كيف يصنع الثرء قَكْرا وهو يُصنّع له؟ هل هو قدر آخر ذاله الذي حدَّثني عنه الميثوس، شدر الركش وراء وهم آخسر،

حلم البشركان دوما بكسر شوكة الزمان، وقهر الثوت، واكتساب صفات خارقة ليست للعادي من البشر. ولا يمكن الحسديث عن وقسوع الحافر على الصافر بل هي مدرسة أدبية واحدة تبحث عن التجديد والتجاوز وتوطف اللغة والمعور ليلوغ

وسيبرة أخرى عنوانها شمس القراميد" (ص ٦٧) ويوم مسأل عن توقيت مجيء الميتوس إجابِتَهُ العُريضَةِ "سوف يأتَّي في وقت مُشَدّر"، (ص ١٤٢)، هذا الوعي بالقدر هو الذي دهـمـه هي نظرنا إلى تحــديد غــاية سأدسة للرحلة مناقضة ثمامنا للغاية السابقة وهي عدم الرَّضا بالمُقدّر، فلما قال له هاتف" إنَّ الفشِّل يكمن دائمًا هي مركز الدائرة. هذا قدرك أجاب أني ذاهب إلى قدر أختاره قبل أن يختارني " (ص ١٢٨). ولم يهتم بمن أراد أن يؤكِّد له أنه شادم إلى قدر يختارك ونهاية تنتظر من يجعلها كذلك ". ومهما كان الأمر فإنَّ التمزق بين شبول المقدّر ورهضه ثابت، وهذا ما جعل غايات الرحلة متجدّدة على الدوام حسب الطروف والأمساكن، و في غسيساب الدليل وحضوره على حدّ سواء، فالفاية تتشكّل بحسب تضدم السرد وتطور الحلم ومواقف الرَّفِقية وانبعاث الأصوات من داخل النَّفس والنَّضْمِنُّ عِنُولَ أَمَّـارَةَ بِالشِّحُوِّلُ مِن حَالُ إِلِّي حال، ومضام إلى مشام، ولا تكون الطريق طريقا حتّى تكون بلا نهاية.

٤- وحلة الأحلام.

فالرواية رطة خياليَّة حالمة، رحلة في الزمسان ورحلة هي المكان أيضسا والمكان مكانان: واقمى ومتخبِّل، الواقعي في بدايتها ونهايتها، والمتحفيل شق لنفسه مجالا بين البداية والنَّهاية، بين الطفولة والشباب،

جاء الوصف على لسأن الراوي بضمير المتكلِّم محدّدا النطلق، محطَّة ألقطار في نقطة من الشمال الفريي " شمال الماء واليوم والصَّوَّانُ ، كما يقول، الْأرض التي يسمِّيها لك آخرون أرض " افريقية " (ص ٢٠) وهو يسميها "كاف الحجر". يصورها على

طريقة الرسامين الارتساميين بواسطة خطوط عنامية ويشع ملونة يكاد بمنضبها يستقلُّ عن بعض: أقواس القناطر وجبال وردية وعين باردة ويشرء ومسخسازن القسمح وصفهر القطار وأخيرا أضواء المنينة البعيدة. لكن عندما تمرّ الأوصاف عبر وجدان الراوي وتتحاوز حفل رؤيته تدخل الحركة الشهد فينبض حياة؛ عندي نهر وسبع فناطر، تبدأ بجُرف أخشاه كثيرا، خاصة عندما بمتلئ بأمطار الشتاء ويفيضان النّهر" عندي كلمة عجيبة اسمها " مبيلوس " أنطق بها هنتشاهز الجردان من أكـوام القـمح..." (ص ٢٠)، والراوي يعلن منذ البداية أنَّه سيفادر هذا الكان، ظفادره مرَّتِين: المرة الأولى إلى ذلك القضاء المتخيَّل الذى تغمره كاثنات عجيبة ومواضع غريبة مثل المفارة والمين ودار كوخسا والخسان والبركة والتهر وغيرها، والثانية إلى المدينة هي نهاية الرحلة وعلى وجه التحديد إلى السَّاصِهِ * تَلْكُ الْرَآةَ الْأَصَّةِ الَّتِي تَسِتَلَعَ الزَّارع والمزروع " (ص ٢٣٢)، وقسد جاءته الرغبة في السفر إليها منذ أن ضاق بالكان وتاه فيه، فضاق به الكان فتحتم البحث عن أماكن أخرى محتملة لمفائبة النّسيان " (س ٢٢٢) ورغم أن المدينة ميست خوف هوأنها تبقى الملاذ الوحيد لطفل الْمُزَّارِع، جابر الطرودي، ومن البله طفل آخس الي توقيت البنكا يسمَّى طارق، ومن قبلهما طَفل آخر يسمى محمد علي اليوسفي، ضافوا جميماً بالكان كما ضاق بهم وبإخوتهم وأعمامهم ضركبوا القطار ورحلوا . منهم من طاب له المقام هاقام، ومنهم من تجاوزه إلى مُهَاجِرٌ أخرى، ضاق بها هي الأخرى، فعاد وأشأم من جديد محاكيا الطير البرني العائد إلى وكره، قال الراوي؛ لكنِّي ضريت من هشاشة الكائن المقيم إلى مشاشة الكائن المترحل"، (ص ۸۲)

قال الباحث الأمريكي للراوي: ألا يخيل إليك أحيانا أنَّ الحياة مجرَّد حلم بينما الحلم هو الحياة؟ * (ص ٢٢٩).

الرواية جوابٌ عن هذا السؤال الكبيرٌ، فلأُ يوجد شيها أي حاجز بين الحلم والواقع، ويندر أن يقدم الحلم على أنَّه حلم والواقع على أنَّه واقع، بل يقدرمان فرضط وعلى المتلقى أن يضصل بينهما إن استطاع إلى الفصل سبيلا، وحثى الأساطير لا تقدم على أنها أساطير لأنَّها في مخيَّلة النَّاسُ وهائع ثابتة. فالاعتقاد في وجود عين باردة تعيد الشباب لمن يشرب منها وتكسبه الخلود أمر مشترك بين جميع الشخصيات، وما لقيت جدّة طارق حتفها إلا لأنهأ أخطأت الاتجاه ليلة سركت بمضردها، كذلك

الاعتقاد هي مفعول العين الضارّة، هو عند أم الراوي يشِّين إذَّ أثبتت لابنِها أنَّ هذه العين م وجمودة " عند المرأة الشم راء والرجل الأمرد، عند صاحب العينين الزرقاوين وعاقد الحيان، عند المجوز والعاقر، عند القيزم والأحدب والأعور." وعندمنا يسألها

 وماذا تفعل العين با أمّي؟ تجيب: - تقطع عبودك إذا كنت منقبود عنب، وتسقطك من طيرانك إذا كنت محلّقا. (ص ٤١) ثم تحدِّره من الالتقاء بمريم لأنَّ لأمَّها مثل هذه المين الضبارة،

إِلاَّ أَنَّ السَّمَازَجِ بِينِ الواقعِ وَالمُسْخَيِّلُ يَبِلْغُ احيانا مستوى سرياليا تختلط هيه الصور فتتحول إلى مشاهد يقف المقل إزاءها عاجزاً عن الفهم، ويفقد منطق الفصل والوصل منطقه وتغيب عنها الشاصده ويعمسر التَّفكيك والتَّحليل، هيكتفي القارئ بِٱلتِّسَجِيلِ والتَّمَجِّبِ، ونَمَرضَ نَمَأْذَجِ مِنْهِـا لطُّها تُجِد تفسيرا لتمازجها إنَّ صحَّ أنَّ لراويها غاية من تقديمها على تلك الصورة، شيأنه في ذلك شيأن بعض الرسيامين المحـــدثين، ينجــــزون اللوحــــة من تمازج الأشكال والألوان ولا يحملونها أيّ معنى وعندما تسسألهم عن المني يجسيبون أنَّ غايتهم جمالية صرف وأن منَّ حقَّ الْمُشاهد تأويلها كما يشاء، أي من حُقَّه أن يسقط عليها استيهاماته الشخصية، وهو لا يرفض أيًا منها لأنَّها هي جميع الحالات حتَّ، إن وجدت في اللوحة فهي حتى، وإن وجدت ف ضمير النُّشاهد ههي حقّ، وإن لم توجد البِنَّة هيى أيضا حقّ، وهذه نماذج منها نعرضها كما جاءت دون تأويل ولا تفسير:

قال: " ثاكل برتضالة فششول إذك صرت برتقالة مع أنَّك امتصصت رطويتها. أنت كالماء، ومسوف تقسنتم بكلٌ ما يسكنك كي تسكن الجاذبية. سوف تشتنع حتى بلذّة الموت، بانمكامك في شماع، قالت، وعيشك في قطرة مالحة، لأنك سوف تغادر الحياة بملُّوحة " دممة عاشقة "، (ص ٤٩) - أخرج أخى بواسطة ختصره الأيسر قطمة كبيرة من أنضه واخضاها في يده اليمني. عَـرَاتَت يده فصارت القطمة تزجة..." (ص ٥١) ' عندما بلغت حاضة القوس وراء أخيء تزحلقت متقهقرا فليلا و...متُ. لكنّ يديّ تشبُّننا بالحافة. ووجدت حضرة هأدخلت فيها يديّ " (ص ٥٢) " انعكست الأضواء على المتَّكَّةُ، رأيتها، العينوسُ على يمينها يقول: أنا مينها". والدي على يسارها يقول " أنا صوتها "

رأيتها ترانى أراها. خرجتُ مني ولم أعد أنا.

ليس لي اسم وكلُ اسم ليس أذا. (ص ٥٣) " النهار لا يُرى لأنه ليل، لأنه بومة تحرس

الصمت من النداء " من الأفضل للإنسان إلا يكون شأراء لا قبل موته ولا بعده"

" أكل الشهلب مائلة وستًّا وأربعين دودة في ثيلة واحدة " (ص ٥٩) ما يتَّصرك، ولمَّا امتلأت معدَّله لكتَّل كلُّ شيء

" هاج القرَّم، اقتريت القطط والجردان وكل في المصران الفليظ، ريش، لحم، ثمل، عشب " (ص ۱۱۵)

٥- جامع الأعاجيب.

ومن الشخصيات الغربية في هذه الرواية نكتمي بالتركيز على شخصية ألمينوس، فهو وحده جامع الأعاجيب لأنَّ له على الأقلَّ ثَلاثة وجوه تَختلف باختلاف الرَّائي: وجه معتوه ووجه ضبعية الجنِّ، ووجه البطُّل:

الأول ظهر على تعسان رجال القرية هي المقهى يوم طلب من السارد أن يقتفي خطى أبيسه ويروى حكاية المسينوس و شسمس القراميد فيعلق أحدهم بقوله:" إن المينوس رجل معتوه لا يمكن أن يكون بطلا لحكاية (ص ۲۰)، فهذه صدورته في الواقع، ويمكن أَنْ نَضِيفَ إِلَيْهَا جِزَئِيةً آخَرِي وَهِي أَنَّه كَانَ يرى بمين واحدة، وقد بدد ثروته ومنجده (ص ٨٦). وعندما سينزح إلى المدينة في نهابة الرواية يتوقّع أن يبحث فيها عن عين زجاجية وربما يتحول إلى مهرب أو شحاذ لأنَّه لا تنقصه التجرية ولا الحيلة. (ص ٢٢٢) وبهذا الصير تكتمل شخصيته التاريخيَّة، القريبة من الواقع.

الوجمه الشاني هو الذي جماء على لعسان الأم والجدة في رواية توقيت البنكا فالأم ترى أنَّه " يشحرُّك من تحت أيديهم " وأن كلُّ ما يحكيه ليس له علاقة بما نراه: (ص ٤٢)

من الشخصيات الغريبة في هذه الرواية تكتيفي بالتركيز على شخصية العببيتوس: هسهسو وحده جنامع الأعاجيب

لأنَّ لهه عسلسي الأقسلُ فلافة وجسوه تخستلف باضتبلاف الرائي: وجه مسمستسوه ووجسه ضحيسة الجن

ووجسسسه البطل

لذلك لنا سال طارق جدته عنه " أنهت الحديث مرتبكة بقولها مرتبن: لا تتحدث عن المينوس " فذهل طارق، لم يكن يتصور أن المينوس مخيف إلى هذا الحدِّ ، ازداد فضوله لكنَّه لم يتوجَّه إلى الجدُّ بالسؤال لأنه بات بمرف إحاث مستقا: لا تملأ رأسك بضرافات جنتك ... (ص ٧٦). هذه الصورة الثانية الخيفة هي التي ستغري جابر بالبحث عنه ومحاورته واتضاذه دليلا في البحث عن شمس القراميد، وعندما يروى طارق إلى السارد حكاية رحلة البحث عنها هإنه سيضخم شخصية المينوس ويجمله بطلا حقيقياً _ لا مضادًا _ يفكّر بحكمة ويرشد إلى قويم المسبل ليس بما أوتي من مُلكّة هي استحضار الكاثنات الخُفية كما ذَهُب في ظنَّ الجدَّة، بل بما أوتى السارد من قدرة على التّخييل ونسج الحكاية وتركيب الشخصية انطلاقا من وقائم بسيطة تضخم وتهول فتتحول إلى مـادّة حكاثيـة ثرّة، ومن هنا وجب النظر في اليات تحويل المطيات الواقمية إلى مادة أدبية عبر السرد والسرد عجيب،

١- أذا الحكاية.

شمياً مصير الابن الذي يرث عن أبهم رواية الحكايات الشعبية في القاهي والساحات الممومية؟ أيواصل عمل والده فيلتمب فئ أحد الضاهي ويستجيب لانتظار رواده فيقص عليهم حكاية أسيف بن ذي يزن وعاقصة " أم يتمرد على كلُّ ذلك فيروي سيرته الذاتية؟ إن رواية شمس القدراميث تجيب عن هذا السؤال بكلِّ وضوح، قيما أنَّ العصير غير المصير قالاً يمقل أن يكون الأبن استندادا ثلاب يحكى سير الماضين ولا يتدخَّل في أحداثها، لقد ممار الابن نفسه حكاية تحتاج إلى راو قدير يفهم أبمادها، بل إلى كاتب يكتبها بقلم العصدر ومنظار العصدر، يقول جابر بعد أن أكَّد اختلافه عن أبيه ورفضه لهنته: ﴿ فَي المقبرة دخلت مكانا آخر، من باب موارب، لم بمبعد هذاك اثنيان، أنا الحكابية، دخلت المكاية، صارت لزجة، حيَّة، تجرى أحداثها في كلِّ مكان، وهي البلامكان، وأنا المين الشي انتظرت حتى توحدت بما ترى، أمَّا الرواة فقد اهترستهم العين، لن أصبير راوية بعد أبي، عليّ أن أكتب حكايتي... (ص ٦٩).

ولَّا أوشكت رحلته الخيالية على نهايتها توفّر لديه من التجارب والخيالات والصمور ما جعله يشمر بانه صار فعلا حكاية تبحث لها عن راو" أتدفّق فيرويني " كما يقول (ص ٢١٢}. والوَّاقع أنَّه لم يكن في حاجة إلى راو لأنَّه هو الحكاية وهو الراوي في الآن نفسه. وهذا مــا تجِـعتُم هي روآية كَــامل النّصُّ يضمير المتكلم، وهو تحوّل جوهري في فن



فيتالمزا فتبالا

السرد فضد كان أبوه يحكى حكايات عيره يضمير الغائب، فصار الأبن يحكي حكايته الشخصية بضمير المتكلِّم، ولم يَخْف عزمُه على التركيـز على سيرته الذَّاقية مُؤكِّدا استقللاليِّته عن والده قائلًا: ' ينسِفي أن اسوق خطابي إلى سيرتي، بعيدا عن حضن امي وحلقات أبي (ص ١١).

هَكلُّ شيء قد تغيِّسر، الزمن والطرف والتَّلقيِّ، وثم يعد يجدي تكرار ما " قاله الأقدمون والنسج على منوالهم والحال أن مــرورنا على الأرض يتم في زمن غــيــر زمانهم" (ص ١٥). لابد من الخروج من زمن الأسلاف حتى يتمكن من مغادرة أرضهم لاحقا. فمنذ البداية اتّضح عزم الراوي على مُجِّر المكان الذي نشأ هيه وريطُ هذا ألهجر بهجرة الزمان آلتي جعلها سابقة وممهدة له، والأمم من ذلك أنَّه يقسّرن بالهجرتين مما تحول فن الحكي من الآخر إلى الأنا ضميرا ومادَّة، قال فيَّ التمهيد:" أخرج من زمن الأسلاف أوَّلا لأخَرج من تريتهم لاحقا. وأروى على المسائى كلُّ ما جسرى بشائي. ضالبكم الحكاية من البداية إلى النهاية، حكاية جابر الطرودي وما جرى له من عجائب الإقامة وغرائب الترحال، مع شمس

القراميد ابنة الملك الأبيض (ص ٧٥). وبذلك أعلن برنامجه الحكاثي وميشاقه السردي، ولا يخشي مما هي أسلوب هذا الإعالان من رواسب الحكي القديم، فقد تضمّن قوله هذا تشويقا وترغيبا هي السماع عن طريق الإلحاح على ما في حكايته من عجائب وغرائب. ومعلوم أنَّ المجيب يُعدُّ ركنا أساسيا في القُصُصُ الشمبى لأنه يستجيب لأفق انتظار سامع بيحث عن الهروب من واقعه الرئيب إلى عوالم خيالية أرحب تمع بالكائنات الفريبة وتتعقق فيها أحلام لا يمكن لها التعقق في الواشع المعيش، وقند ورد شي هذا البيشاق الحكاشي أيضا إعلان عن شكل مضامرات الأبطال عبر ذكر الإقامة والترحال، فثبت أنَّ الأمسر يشملق برحلة، رحلة البحث عن شمس القراميد ولكذبا بالخصوص رحلة البحث عن الدَّات في طيَّات الذاكرة وفي المضاءات الحقيقية والتخيلة على حدُّ سواء، وما شاله العينوس لجابر في أحد الأيام يؤكُّ عدا المنحى: البطل هو الذي يبنى عالما على صورة خالقه، وأنت جثت تحتّ علامة المان، فاصطدمت بصخرة، لن يجليك تكرار الحكايات (ص ٢٤). وقد فهم جابر الدرس على أحمين ما يرام وعمل بمقتضى تعاثيمه طيلة الرحلة وطيلة رواية

كل شيء قب تفيير، الرون والظرف والتلقي، ولم يعت يجهدى تكرار مها " قهاله الأقسدمسون والنسج على منوالهم والحسال أن مسرورةا على الأرش يشم في زمن غيير زمسانهم". الابد من الخسروج من زمن الأسسلاف حتى يتمكن من مغادرة ارضيهم لاحسقيا.

سيرته وسيرتها؟ الحكاية إذن شادرة على إنشاء عالمها انطلاقًا من الموجود ومن المتخصِّل، وهي بذلك تستجيب لتغيّر المصر لكنّها هي الآنُ نفسه تساهم في خلق عصر جديد، يبدأ حلما ثم يُحول إلى نص، ثم يُغَيِّر النمن الراوي والروي له، وهذا يمكن أن نعتبره من باب المكن وإن كان المضمول بطيئا ومُسرِّجًا إلى حين ، لكنَّ الأعجب من ذلك أنَّ الحكاية تُتَّخَذَ درعا يحمي راويها من مفعول العصر. وقد تخص يعقوب اليهودي الذي استشهد به الأب شعل التخبيب وعكمته هي هذه الكلمات الوجهزة " من الصعب تغيير العالم

عودالمعاصق المومى بكر



فناء الأكراب

عام الواويد المقدر بطوخهم

في يوم واحد" وإلا سبأله الطفل" فلمباذا توأصل حكاياتك إذن؟ أجابه: لكي لا يفيّرني المالم(* (ص ٢٥).

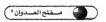
تلك إذن وظيفة الحكاية المزدوجة والمتناقضة، تفيير العالم تغييرا بطيئا جدًا يتمّ على امتداد أجيال، والتّمندي للتّغيير من خلال المحافظة على تراث السَّلف كما وصلتا، بأركانه النيرة وبخراهاته وأوهامه ونواحيه المظلمة والظلامية، وقد استوى في ذلك الأب المسلم ويصقوب اليهودي، الأولُّ بقدِّمها على أنَّها " علوم الأوَّلين " ويضيف مداشما عن استحضار الجان والتداوي بالأعشباب" وعلومهم قد لا تنفع أحيباناً لَكِنَّهِـا لا تَضَـّرٌ (ص ٢٦) والشَّاني يذكَّـر وظيفة هامَّة جدًّا لسرد الحكايات في قوله: مباروي للناس حكايات حتى يضرحوا مثلي (ص ٢٥) خالحكاية إذن مصدر ضرح للراوي والمروى له في الآن نقسه. ومنا القسيد بالضرح منا إلاً المنسة الفنيَّة النَّاتِجة من السّرد، وهي وحدها مبّرر كاف للاستمرار فيه، وعنصر مشترك بين حكايات السلف وحكايات الخلف، إلا أنَّ الأولى لم تعد تلاثم روح المصدر وذوقه بمسبب تركينزها على أساطهر الأوّلين، بينما الشانية تستجيب لتطلّماته وتحاور ثقاضته ولا تخيّب أفق

هل توفَّرت كلِّ هذه الشبروط في رواية

شمس القراميد؟ لقد ركَّـز راويهـا على سيـرته الذاتيـة لامبحالة، واستلهم بعض أركان التبراث، وتوخَّى أسلوبا حديثًا هي المسّرد يضوم على مسرونة اللفة والمزج بين الواقع والخسال، والتعبير المجازي والتقرير المباشر خاصة هي الشروح اللفويّة والنزعة التّعليميّة، كما يقوم على حيوية الحوار وتداخل الأزمنة والإيحاء بفضاءات عجيبة، وعلى توظيف الأسطورة توظيفا عصريًا. لكن هل يكفي كلُّ هذا _ وهو من خصائص الروايتين معاً توقيت البنكا وشمس القبراميد _ لإقناع قارئ عاش طويلا على رواسب الرواية الواقمية وغير متهيئ لاستيعاب ألماب القمنَّ المُمْتلفة؟ إن كتابة كهذه تستجيب بالأحرى إلى تطلع نخبة مثقفة مجت الأدب الواقعي في مختلف صوره التقليديّة وصارت تطالب بمنتوج جديد يشجاوزه ويناقشه ويعمد إلى تفكيك الواقع حتى يتمكِّن من إعادة تركيبه لانشاء واقع روائي خاص، لكن كتابة كهذه تحكم على عدد كبير من القرّاء بالإقصاء،

أ ناقد واكاديمي من تونس

(١) انظر تحليلنا لهنا في مجلة عنمان بعنوان: " تجربة جنينة في الرواية التنونسينة : توقيت البنكا لحمن هلى البوسفي ،ع ١٩ / ٢٠٠٣ -





الله عند نمس !!

- مكان يغسل عتبته ماء البحر؛ ويأتيه الزوار من أقاسي المدن..
- يجلسون فيه.. يسمرون، ويتناولون فيه ما تيسر من الشمر، والنبيد، ثم يضحكون ملء قلوبهم، وربما يكون هناك بينهم من يبكي، وآخر يتنهد على زمن مضي، لكن نلهم في الحالة أنهم دائما بجتمعون هناك.. في حانة "عند خميس"١١
- ها أنا أبوح عن هذا المُكان، وعن رواده، لأن ثدي إحساساً بأن كل من له علاقة بالإبداء، والكتابة، والحس المرهف،
- لا بد وأن يعرف هذا المنتقى.. "الروتند" أو "عند خميس".. هناك على أحد شطآن البحر المتوسط الكثيرة، وبالتحديد في تونس، حيث تقع
- هذه الحانة في مدينة نابل؛ الدينة التي لم أشاهد في أية مدينة غيرها جرة ضخمة بشكلها الخزافون على شجرة أضخم منها، ويكون حولها دوار اسمه دوار الجرة". تلك مدينة نابل مدينة الجرة، والخزف، وبها حانة "هند
 - تبرع بماثتى دينار
 - جلس قليلا عندناء،
- لم يتكلم إلا قليلا، وكل ما تفوه به ترحاب، خاصة حين عرفه علينا صديقنا الشاعر محجوب عياري، وقال إنهم كتاب من أرجاء مختلفة من الوطان العربي.
- لم ينتظر منه أن يتكلم شيئا، فقد أخذ البادرة في الحديث صديقنا المباري الذي أوضح أن من مفارقات علاقة الثقافة بالمقهى والحانة تظهر من خلال دلالة أن ندوة النشر الإلكتروني التي تنظمها جمعية أحباء الكتبة والكتاب استضافت كثيرا من الشمراء والباحثين وقد تبرع صاحب هذه الحانة بمالتي دينار كدعم للندوة بينما رفضت بلدية
- نابل أن تتبرع حتى بدينار واحد لهذا النشاط!! كما الاحظنا أيضا ونحن داخلون الى الحانة أن صاحبها علَّق على بوابتها يافطة كبيرة مكتوب عليها عبارات ترحيب
 - بضيوف تلك اثندوة.
 - السجل الذهبى
- الذي جلس ممنا هو ابن صاحب الحالة، واسمه وليد؛ أما أبوه الذي أنشأها في ذلك الكان فكان اسمه "خالد الصوي"، وقد كان الأب قبل أن يأتي نابل، يعمل عند صاحب حانة يهودي في تونس، وكان اسمها "الروتند"، ولكن هندما ترك خدمته وجاء الى هذه الدينة فتح حبانته الخناصة به وسماها باسميه "عند خميس" وأيضنا "الروتند"، وصبارت مصروفة لعشر الكتاب
- والفغانين، والمبدعين، وصدار لهذا ايضنا سنجلا ذهبينا، هو دهشر ضنخم يكتب ويوقع علينه كل من يرتاد هذه الحنانة، وحين تصفحناه، وجدنا فيه تحفا فنية، وقصائك، وفكاهات، كتبت فيه من قبل الحضور الى "الروتند" وفيها أسماء كثيرة منها سعدي يوسف، والمنصف المزغني، واولاد احمد، والمنصف الوهايبي، وصلاح الدين بوجاه، وأحمد الشهاوي، والقائمة أكثر من أن تذكر في
- كتبت في سجل "عند خميس"، طنب مضوية نهنا النادي الإبداعي التلقائي والذي ينسق فاطباته الشاعر المبديق محجوب العياري، دونت على احدى أوراق السجل الذهبي: اللعنة.. كل تلك السنين مرَّت ولم اكتشف هذا المكان، وأنا الآن أتلمس فيه أرواحاً قريبة مني، معتقة تنتظر هنا منذ أول الندى، ومنذ كانت الثمالة الأولى التي تجمع حولها الأصدقاء.
- حين خرجنا تلك الليلة، وما ان ابتعدنا مسافة بسمة، حتى اكتظ بنا الضحك، عندما اكتشفنا أن العياري، بمحض الصدفة، كان
 - قه نسي السجل الذهبي بين أوراقه، وكان تاريخ "الروتند" في مهب أينينا..
- ضحكنا، ووعدنا المياري أن يميده الى حصنه الحصين في الحانة، كي يوقع عليه أعضاء جند من مبدعي الوطن العربي، هناك على مقرية من البحر، والجرة، والخزف، والنبيد المتق!!

mefleh_aladwan@yahoo.com

* كاتب أردني

التموير المفارق فى رواية «نئلة على النافة» لدميل عطية إبراهيم



أنى قرأت في أواخر الستينات فقرة نقدية للمرحوم شكري محمد عباد رسختُ دلالتها في ذهني وساعدتني إلى حد بعيد على التصنيف الهمالي لإبداء جميل عطية إبراهيم. قال شكري عياد عن قصة قصيرة للكاتب المُذكور ، إن الشكلة التي تمالِمِها قصة " الربع الداشري" مشكلة قديمة عالِمِها الكتاب الرومنسيون والواقعيون والواقعيون الاشتراكيون كل بطريقته. وهل ثمة مشكلة أقدم من استفلال الأقوياء للضعفاء ٩. إن قصة الفسالة التي تترك طفلها الرشيع وتأتي إلى منزل مخدوميها بعد أسبوع واحد من ولادتها كان يمكن أن تكتب بالف طريقة، وكل طريقة يمكن أن تؤدي غرضا مختلفا.

> ولكن (جميل عطية إبراهيم) في صميمه كاتب عاطفي يثيره مشهد الظلم كيفما كان، ويثيره أكثر عندما يكون من إنسان ضعيف لإنسان أشد ضمضا، فلذلك كان الأسلوب السرياني هو أشرب الأساليب إلى شرضه مسادام ألأسلوب الرومنسي بيسدو لأبناء العصر، الذين تعودوا مرارة ألأمال المحيطة، سادجا حتى الإضحاك، (١) .

> تقد ظل هذا و العيار المريائي ومهيمنا على الذاكرة وموجها قراءاتي لإنتاج جميل عطية إبراهيم وصحبه، خامنة ما كانوا ينشرونه هي مجلة ، غاليـري ١٨ ، المصرية التي كان يديرها جميل عطية بالاشتراك. كانت مجلة متميزة من حيث صغر حجمها المستطيل، وورقها المتضيف، وطريقة إضراجها، وأسساء كشابها، وطبيعة موطسوعماتهما، وهموق هذا وذاك النبرة التجديدية التى وسمت كتاباتها الإبداعية و

كان اسم جميل عطية إبراهيم قد ارتبط بذاكرة فثَّة عريضة من مثقفي المفرب

المنتمين إلى مرحلة الستينات بوصفه عضوا نشيطا من أعضاء البعثة التعليمية المصرية التي صملت في المفرب منذ سفة ١٩٦١ ثم غادرته في سنة ١٩٦٢ بسبب الحسرب الحدودية التي نشبت بين المغرب والجزاثر، كانت مصر قد انعازت إلى صف الجزائر، وكان من نتائج ذلك طرد أعضاء البعثة. ولقد صور جميل عطية عملية الخروج في رواية وأصيلا والتي كتبها عام ١٩٦٦ ولم ينشرها إلا في سنة . ١٩٨٠ وأتذكر شخصيا عديدا من تفاصيل خروج الأساتذة المسريين وأنا تلميذ في قسم البّاكلوريا بتطوان في توهمر ، ١٩٦٣ وإني اتسامل بهذه المناسبة عن مصير الأستاذ والشاعر الجليل أحمد محمد صقر الذي كان واحدا من ألم

أعضاء البعثة في مدينتنا. صورت رواية وأصبالاء قلق عادل أستاذ الرياضيات في هذه المدينة المغربية الصغيرة وانشطاره بين التفكير في خطيبته المددة بأن تبسر رجاها في الشأهرة وبين الأجواء الفاسدة في مدينة وأصيالاء، أقول الفاسدة

الأن الراوي لم يكد يرى هيها سوى الشذوذ والقوادة وبيع القهم والدعارة الجنسية والخمرة واللفنة والخيانة والعجز والجوع والانتجار وما إلى ذلك من المظاهر السلبية المديدة التي لا توازي على الإطلاق الصور التي يمكن وسمها بالضيشة، قد يقول قائل إن ألحالة النفسية الكبيسة التي هيمنت على الراوي هي التي جعلته يرجّع صور القتامة مع استثناءات قليلة ، لكن على الرغم من ذلك الْإقرار يظهر أن الراوي لم يبد أية رغَبِة هَي إِنْجِـاز تصوير مُتَّماطُف مع الشخصيات والأماكن والمواقف على الرغم من اختلافه معها. إذ من الواضح وجود فرق بن تصوير ومظاهر السلب، يقدر من الفهم أو التحليل أو الحياد وبين تصويرها بانفعال متحامل، أما من حيث التكوين الممردي فقد كان الراوي بنتقل في حكيه بكل حسرية وانطلاق من أصب الأ إلى القاهرة، ومن القاهرة إلى أصيالا ليروى تضاصيل بوم واحد هي موضمين متباعدين ظاهريا، ولعل هذه المدرية أن تذكرنا بالسيار السريالي الذي سبق أن رصده شكري عياد وتثيرً انتباهنا إلى الأهمية القصوى التي يونيها الرأوي للمكون الزمني، لكن على الرغم من ذلك تضل رواية «أصيلا» غير متوازنة في تصبويرها، مكتبوية بانفسال ذاتي على إثر الطرد الذي مس الكاتب شخصياً فتحامل على المدينة الوديمة التي اقتضى مسرده ذات مرة أن يقول عنها إنها بألا روح!.

ثم كانت لي شرصة أخرى لقراءة عمل آخر للمؤلف نفسه، ويتملق الأمر برواية «النزول إلى البحر» (١٩٨٦) التي أكدت لي حصور الأسلوب السردي المسارق الذي يحاول جميل عطية إبراهيم ترسيخه في مجال المسرد المربي عامة والمصري خاصة إنه أسلوب التصوير المتشظى الذي يشمنع عن الانمسياق مع أنماط الكتَّابة الْمَأْلُوطَة، ويرفض تماسك الحسدوتة وينبني على الفقرات المتقطعة، القصولة عن بعضها طاهريا، المصولة طيما بينها بغير حروف العطف، أسلوب بصبيو إلى أن يشتث ذهن القارئ ويحفزه على الشاركة في البناء أكثر مما يعمل على دفعه إلى مثابعة القراءة في راحية واسترخاء. لكن أعشرف بأني قب أكتشفت وراء هذه الرغبة في التشطية والتفتيت وجود عناصر قصة متكاملة لولا أن المؤلف عمل بإلحاح على تشتيتها ونثرها هنا وهناك، وريما كأن هذا الإلحاح سببا في إحمداسي بنوع من الفتور في متابعة

لم يكن من المكن أن أقرأ رواية جميل عطيـة إبراهيم من دون أن أسـشـرجع تلك الأجواء الثقافية والمقاصد الجمالية غير المَالوهَـة، وتدور رواية « نخلة على الصافـة » (روايات الهلال، أبريل ٢٠٠٢) حول شخصية متولي عجورة، وهو شيخ في الشانيسة والسبعين من عمره، محال على الماش، يقيم في الجيزة، توفيت زوجته وتركته يعاني أسقامًا عدة اضطرته إلى إعداد طعامة بتضمسه، ومنسولي رجل الشانون العسارف

بالتاريخ الحديث، وأهاقه من رجال القضاء رجبال الوقط، هن قرور 1913، يسب قسراءة المسعف وتشيخ الأخيار والدوين اليوبيات، بل أن له بعض الكتم المؤلفة، وهو طالبه فسيح جاء من المعيد الجوائي، نجا من القرق في جاء من المعيد الجوائي، نجا من القرق في المساحة، وفي مرحلة الشيخوخة التألية الكرين عباس الشهيرة بفضل محرفته الكرين مرة لويات مرضية حمل على إلارها

فترجم أساساً إلى مسألتين، أولاهما تخص

علاقته بابنه سليم، وثانيتهما لها صلة

براميد القديم زهم ألطلية كمال مسهد. كان سلهم قد سردي الي مدادان في كليد كان سلهم قد سهيا الكتها اختلان بدلاً عنه رجل المتابع أنها المنهم المنافع المناف

أماً قصَّته مع كمال مسيحة فترجع إلى أيام الطلب حيثما شاعت حكاية خيانة كمال للقضية بادعاء الجنون هبدأ متولى يدبر لقتله، لكن الملم عبد الجبار صاحب المقهى كشف نية متولي فصده وبدل خفية مسدسه بآخر هانصرف متولي عن ذلك، ويمد عقود من الزمن ربطت الحيأة من جديد بين كمال، وكان معدما، والشيخ مشولي المنخور بالأسقام. وبعد هذا اللقاء سيقدم الشيخ ساعدات جمة لكمال، ولكن في إحدى زيارات كمال لبيت متولي ستقع حادثة قتل غير منتظرة: كان كمال يمسك مسدس متولى فانطلقت منه بالمسادفة رصاصة قاتلت الطفل فاتحي، ولما عاين متولي ذلك انتجر برصاصة، ثم انتبحر بعده كمال برمسامية أخرى، وقد أكدت الشاهدتان نفيسة وصباح أن كل ذلك القتل لم يكن همدا، أما نفيسة فهي باثمة خضار قديمة كانت تزور بيت متولى بين الحين والحين، ثم استطاعت أن تقيم سويرماركيت من دون أن يفلح الشيخ متولي في إدراك مصدر تمويله، لأن نفيسة كانت مجرد زوجة عتريس بائع الخضار، وجامع قديم القمامة، أما صباح تركي ههي جارة متولي، تهوى التمثيل وتحلم بأن تصبح نجمة كبيرة. وعندما ستقع لها صادثة مع البهلوان أبو طرطور ستحاول كاذبة استخلالها في الوسطين الفتي والصحاهي،

و تنتبيعي الرواية من دون أن يعسرف لا متولي ولا القارئ سر الأفعال الآتية: - ما سر تلك الوقفة الغريبة لكمال تحت تمثال إبراهيم بإشا؟، عل هي وقفة جنون

ام حيسه:
- ما حيسه:
- ما حقيقة علاقة المعلم عبد الجبار بكمال
ممييحة؟، وهل كان المعلم قد استبدل
فملا بسيس متولي الحقيقي آخر
زائفا؟، لأنه إذا كان قد استبدله حقا لماذا



نخساله على أيجسافه

غدا سلاحا قاتلا في نهاية الرواية؟ - كيف استطاعت نفيسة الفقيرة أن تصبح في رمشة عين صاحبة سويرماركيت؟. من البين أن الراوي في علموم الروايات مر في أختيار الأسلوب السردي الذي يود أن يُمسُّور به الخبِر أو الحسنة، ومنّ بين الأختيارات التي غدت مالوفة في السرد الماصير ذلك الأسلوب الذي يعتمد على الشاهد الفرعية والحكايات التفرقة يجعلها تدور حول شخصية واحدة وإن لم تكن ثمة علاقة مباشرة فيما بين الشاهد والحكايات. أما الاختيار الأساويي الآخر فيدفع الراوي منذ البعدء إلى أن يبنّي عجمله على ححدث رثيس يطوره ويتسرح به إلى أن يوصله إلى درَّجة التنوير أو الشوتر الصاد أو المقدة. ولقد اختار راوى و نخلة على الحاطة ه الأساوب الأول حيث جمع في شنخصينة متوثي موضوعات الأمراض والمنة وكتابة اليوميأت والدراسة ومشاكل السكنى والمعاش و النشاء والطبخ والجرائد والإصلاح الزراعي والكمبيوتر والمحاكم والشعر .. ثم ضمنة حكايات متولي مع كوبري عباس، ومع عائلة ابنه سليم، ومع كمال مسيحة، ومع المتى بلية. ومع نفيسة وعنريس، ومع صباح تركي، ومع المعلّم عيد الجيار، ومع أبّو طرطور ومًّا إلى ذلك. بيت أن هذا الاضتيار الأسلوبي التأبع من الحرية الواسمة في السرد يضع القارئ أمام مجموعة من الظاهر التصويرية التي تظل في حاجة ماسة إلى تعليل حتى يتمكُّن من الأقتناع بها قصصياً. وحيث إن التعليل يبقى مبهما أو غامضا أو صعب الاهتداء إليه من لدن الشارئ؛ تظل الحرية التي يتيحها الاختيار الأسلوبي تفسه التعليلً الوحيد والمحتمل لكل تلك المظاهر التي ننكر

- غياب العنوتة الرئيسة يجعل القارئ يشرع في قرارة أي فمىل جديد من فمحول الرواية من مدينة أن مستطيع الصنحس أو المصرفة المدينة المصرفوع الجديد أو الشخصية أو الحكاية التي سيدور حولها

المدرد الأحقاء إنها طريقة اللاتوقع. - بداره القارئ منفحات الدواية من

يناي القارئي مدقعات الرواية مع دون التربية المناوسة الشي مكن أن تشرق تحديا مينية العربقة التي يمكن أن تشرق تحديا مشاولة إلى إم مشاولة على المرض أم المناو والمينيان في يدول قابل إن العربقة مي كل تلك الناهدات مجتمعة، إذك أن العربة على معارعته الرواع كان على المناوسة ا

" حَد ينعداق الراوي مع مدوضوع أو شخصية جديدة هياسي الشخصية الرئيسة كما هي الفصل الثامن عشر حيث يستطرد وراء حكاية صبياح تركي مع أبو طرطور ويتمى متولي نسيانا تاما.

- إن أبرز كال الظاهر التحسويرية التاتيمة من هذا الاختيار الاطليق بحيال الاطلاق التعالى في مسالة المسادقات خاسة في خاتية فتحد المنافقات في بعد متراي (فقضي ... كمال الشخصيات في بعد متراي (فقضي ... كمال المنافقات خالثة التقل الطاق فقي يقيمها المنافقات المنافقات المنافقات المنافقات المنافقات المنافقات المنافقات المنافقات على المنافقات ال

ما من شكله في أن حدود بستوره حيوراً وعلى المنطق منطوع. محبورة وهم يديين ملى حالة ألا الحداث محبورة وهم يديين ملى حالة ألا الحداث والحية المنطق المنطق المنطقة المنطقة المنطقة المنطقة المنطقة المنطقة المنطقة المنطقة من المنطقة من أو المنطقة من المنطقة من أنطقة من المنطقة منطقة من أداد وطالقات مدينة لعلم أياد أو طالقات مدينة لعلم أياد أن طالقات مدينة لعلم أياد أن طالقات مدينة للمنطقة المنطقة المن

والمويد.

« اليوم الاثنين والناس جياد هي مسباق،
وهره أجاب الأستاذ متولي عجورة ميضما:
كلب سكال 12 همية ، أعجبه القول
كلب سكال 12 همية ، أعجبه القول
وهر يقف على جانب الترجعة تحت نخلة
عالية ميتة «رص ٧٧).

و لن يخــقى على قــارئ هذه المســورة القصيرة الجمع غير المباشر بين سمتي ضعف الهمة والوت، في حين تتوكد وظيفة المشابية في صورة ثانية بصيفة اوضح:

مسار ويصاد رويقد تجب البطاد تخلة منطة منطقة منطقة منطقة متحلة تحديدة لا تصبية منطقة إلى الصيف ولا تحديدة المنطقة المن

« iliil ske ilii»



و هي مناسبة أخرى نعاين النخلة وهي تقوم بوظيفة إنسانية مؤثرة حينما وقف الشيخ متولي جاهلا مستملما أمام عوالم الكمبيوتر آلتي يحنق الطفل فتحي أسرارهأ أكثر منه بدرجات كبيرة:

، وقف الأستاذ متولى في المحل (الذي بيبع الات الكمبيوتر) صامتاً وهو سيد الكلام. هذه ليسمت بضناعته وهذه الأيام ليسمت أيامه. غمرته الدهشة. غرق في ألمسمت يتأمل حاثه طوال عملية الشراء والفحص سرح. رأى نقسه نخلة واقضة على حافة الترعة تخلة ماثلة، مات ساقها الطويل من زمن. تخلة اسود سعفها وحرقته الشمس.

نخلة ميتة جذعها نخرته حشرات نخلة منقطت قشرتها وبان لحاؤها، ومن جانب آخر كير الولد (فتحي) في نظره

اعواما ۽ (ص ١٢٧). بَذَلِكَ تُمُنِّعَ النَّخَلَةَ بِدِيلًا عَنْ شَخَصِية متولى مثلما يغدو هو بديلا عنها. كل منهما شبيه وتوكيد ومفارق للآخر. وقريبا من هذه الوظائف ثلك التي نقسرأها حينمنا يريط الراوى بين الشيخ متولي والطالبة الشابة التِّي كَمَانُ يَنتظرها تحت النَّخلة الميسَّة على

حافة الترعة كل صباح (ص ١٦٤)، ولا غَسْرَابِة بِعَنْدَ كُلُّ هُذَا ۚ أَنْ تَكُونَ جَمَّلَة " نخلة على الحياضة عنوانا لهنذا المسمل الروائي، لكن على الرغم من ذلك لم يشـــا الراوي أن يجمل من النطلة فناء رأيسا مهيمناً في كل شايا النص مثلما هيمن عنوان

النزول إلى البحر" هي الرواية كلها هي ثنايا المحن التي بمانيها الشيخ متولي تشرأمي كبذلك بعض مسعن الإبداع تفسسه. والمق أن صدورة مشولي الروائية ليحست مجرد مدورة شيخ يعاني ولكنها أيضا عدورة مبدع محبط أو مشروع كاتب فاشل، أو على الأصح كاتب توقف عن الكتابة، وإذا كانت الرواية تبدأ شمرا وانتهي بالإضارة إلى الشَّعَر قَانَ شَخْصَيَةً مَثَوَلَّي نَفْسَهَا تَبِدُو كَأَنْهَا تَسْتَلُهُم مَا فَي ذَلْكَ الشَّعَر مِن دعوة إلى التسبث بالوت حتى تكتمل بذلك ماتها التكوينية، ولقد بدا لي ذلك الاستلهام كما ثوكان دهوة الضرآء لكي ينظروا إلى مشولي بوصفه ولا بطلاء أوة بطلاً سلبياً عاأو ما إلى ذلك من السمات التي لا تبقيه شخصية رواثية مألوفة. إن متولي يميش شيخوخته على الحافة، وتظهره الرواية كأنه الضاسر في كل عمل جليل أو تافه بباشره. يالزمه الحسران حس إن استطاع أن يعقق انتصارات في معارك صفيرة (إخراج أبو طرطور مثلا من قسم الشرطة). لكن هل استطاع حمّا أن يفلح في مبعبالات الكشابة والمرض والمباثلة وإدراك خبايا النفس الإنسانية؟، في هذا السياق السؤول الثارني الصدق الكثيب الذي كتبت به المسورة الآتية التي تكشف بدقة عالية

جانبا من معن المبدع مع الزمن: د حياتنا ساعات نهار تلحق بها ساعات ليل، ماكينة دوارة، من لا يسجل أحداث يومه، ويلتفت إلى ساعاته تأكله ماكينة الزمن المندهمة إلى أمام، من لا يسرق لحظات

يقظته، يضبع وفقه، وتختلط أيامه، ولا يفرق بين بداية الأسبوع ونهايته، من لا يصرف قيمة الساعة ونصف النهار، وبمير بين شروق الشمس ومقربها، يصبح نهاره ليالاً . لا ينام ولا يمسحو؟. تختلط أيأمه بلياليه-يصبح جثة هامدة مهما تحرك ، (ص ٥٥). هي القصيل الشامن، ويعد مرور زمن طويل

بعرف متولى أن السدس الذي كان سيقتل به كمال كان و فشتك م أي فاسدا و بدله الملم عبد الجبار بمسدس صوت من ديكورات الأوبرا» (ص ٩٣). ، ويتذكر متولي حادثة فعصه المسمية، وكان قد تركه في حقيبة الكتب في المضهى لدة ساعبتين، وساورته شكوك بعدها، لكنه لم يفقد ثقته في العلم. فعم متولي المعدس واختلط علية الأمر. ابن الدارس لم يفسرق بين المسالح وبين اللمبة (...) . مأذا يقول ولد عمه الذي زوده بالسنس؟ عار ... ا(ص ٩٤).

ولم ترد هي الرواية أية إشسارة إلى أن متولى قد تخلص من هذا السدس الفاسد لكننا نُمشر في ثناياها على إشارات تؤكد وجود مسدس أخراله صلة بصرفة الحاماة التي مارسها متولي حينما قال ذات مرة وهو محأل على العاش

« وهي داخل أرواب المحاماة مستسه الذي تحصل عليه أثناء سنوات عمله في الإصلاح الزراعي، (ص ١٢٥)، ثم تكثر الإشارات إلى مسدس الهنة (الصفحات ٤٠١-١٢١-١١٥).

وفي منفحة ١٦٥ بالذات ثرد إشارة دالة: متامل أرواب الماماة الكوية (...) ورأى مسدسه ولم يضعصه، تركه قابعاً هي موضعه

بذلك يكون في الرواية مسدسان يمكن أن تسمى أولهما د مسدس ابن العم، وثانيهما د ممندس المهنة ء . ولكن ترد بعد ذلك إشارة أخرى طيها إبهام شديد، وريما كانت تمثل بيت القصيد في عملية القتل الثلاثي ٱلْفَاجِئَةِ، فَحِينَمَا زار كَمَالُ الشَيخُ زيارتُه الأخيرة أراد مشولي أن يصرف مسر ثلك الوقفة الفريبة التي كأدت أن تصيبه بالجنون وتحوله إلى شاتل ، (ص ١٦٩). وهي مقابل ذلك قصيد مثولي ألي أن يقدم لصديقه السلاح الذي كان سُيقتله به: « أَدَّاةَ الْجَرِيمَةَ لا تزال في دولابه، يخرج اليوم مصنصه من مكمته، ويقدمه لكمال مسيحة ويقول له: هذا سلامي، (س ١٦٩)،

إن عندم فأحص المسدس الوجود في الدولاب يمهد الطريق السواي لكي يقع في الخطأ. ويظهر أن جميع من كان في بيت متولى في خاتمة الرواية كان متيقنًا بأن الأمر يُتعلقُ بالمسدس الفاسد، أي و مسد ابن المم »، وقبيل وهوع الجريمة أكد كمال للمسه أن المستمن الذي قدمه له متولي فاسد. لذلك ذكرت المثَّلة مساح تركي في شهادتها:

 إن كمال مسيحة قال عدة مرات، وهو يضعك ويلعب بالسنس، هذا مسنس صوت من الأوبرا. نزوم التياترو، مسمى 'فيشنك' يا مشولي، بدله المعلم عبد الجبار، ثم انطلقت الرصاصة، (ص ١٧٥)

و حتى الشيخ متولى ذكر بصريح العبارة « هذا مسلس ابن عميء (ص ١٨٢) ومع ذلك يظهر أن الراوي قد قصد إلى العموض والتعتيم البوليسي قصدا ، لذلك انطلى لفز السلاح على وكيل النيابة ستلما انطلى على القارئ. لكن على الرغم من ذلك يمكن أنّ نستخلص من سياق الإشارات الصفيرة الاحتمالين الأثبين

إن الحريمة قد حدثت لأن متولى كان قد أخطأ في التمييز بين « مسدس المهلة » ومسدس أبن عمه ء، وهذا الاحتمال غير بميد بدليل الأضطراب الذي وقع فيه متوثي هٰى نهاية الرواية حينما لم يُعد يثق في زيفٌ سعمر ابن العم (ص ۱۸۲)، كعما أن إشارات الرواية تذكر أن د مصدس المهنة ، هو الذي كان داخل أرواب المساماة، أي المسدس الحقيقي، ومن العلوم أن المسدس الذي وقمت به الجريمة كان قد استخرج من بين أرواب المحاماة ،

 إن الجريمة قد حدثت لأن الملم عبد الجهار لم يكن استبدل السدس ريما الأسياب سيأسية غامضة، أو الأنه كان ينحال في العمق إلى الاختيار الذي أراده الطالب متولى بقتل كمال،

و مع كسلا الأحسمالين تظل النهاية البوليسية قائمة ومفتوحة. لكنَّى أمضى يميداً لأتساءل: هل كانت مثل هذه النهاية ضرورية ومناسبة تشخصية مهووسة بالأسطُّة الوجودية الكبرى؟ ثم هل هي نهاية

تنسجم مع التكوين الجمالي للرواية؟ اعترف بأن هذه النهاية لم تقنمني مثلما لم تقنعني نهاية مماثلة جمل فيها لويجي بيرنديللو صبيبا يقتل نفسه بمسدس كان يلهو به. إنها نهاية مسرحيته الخالدة و ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، التي لم تتسجم فيها هي الأغسري كتلة الأستلة الفلسفية المميشة التي سادت في معظم السرحية والنهاية الفنعلة

لمست أدرى من أين تسميرب إلى حب الصبكة المتماسكة والحدوثة القصصية الواضعة المالم، ريمًا ثم ذلك في مدارسنا الشانوية على بد أساتذة أجلاء كان منهم أعضاء البعثة التعليمية المسرية في الســـــينات. ثُمَّ ذلك شبل أن نشــــرف إلى تجارب صنع الله إبراهيم ومحمد حافظ رجب ومحمد مبروك وإبراهيم أصلان. لكن على الرغم من ذلك يلزمني أن أكسون ديموة راطيا وأنا أقرأ رواية د نخلة على الماقة " فأقرُّ طبقا لذلك بأن جماليات " اللاطبيمي ، وه اللامترقع، وه المسادفة ، كانت أختيارات أسلوبية تأبعة من قلاعات كاتبها . لقد كان جميل عطية إبراهيم حرا هي اختياره الأسلوبي، أما أنا بوصفي قارئا فقَّد اكتفيت بالإعراب عن المواقف التي أهنمتني في الرواية وتلك التي لم تقنعني. إننى حرّ في هذا المضمار مثلمًا المؤلف حر في مضماره،

* كاتب من المغرب

١- المجلة، ع ١٥٠، يونيو ١٩٦٩.



لم يعد المُثقف العربي يماني الأضطراب الأضلاقي أمام مجتمعه بعدما تخفض من الشرّامه الغرامشي، وخلع ومالسية الأبداوجيا الصلحة نقد تمريري متهافت.

لكنّ أنسُحابه البطيء ذلك قلص من دوره أيضا، في مجتمعه الداخلي: أي الحراك الثقّاقي بشكل عمام ، وأكشر صور هذا التقلص فداحة تبنّت في الانحياز إلى مبناً " تصريم التبنيّ"، وهو ما جمل المناحة بين جيلي الثقافة العربية الحاضرة .. رحما بلا عنق!

والمراجعة الخاطفة لنحو خمسين عاما من الخريطة الإبداعية المربية، مثالا ، تؤهر على ما سيؤر بشواهد معلنة سارت باتجاهين: إما رغبة الأب بواد الابن يدفعه خارج مرجعيته الإبداعية، أو نترلًا الأخير على ميراث الأب والحجر عليه بالأدوات الإعلامية المروفة .

.. ولعلُ تلك الحروب الجانبية كان لها دور في صياغة خاتمة بالسة لمبدعين تضرّغوا لتنازع الهات الريادة، بينما منجزهم الحقيقي يتأخر ردحا من الزمن خلف شاخصة مغيرة عند طريق غير نافذه

ولم تبنّعد دوافع تزكية مبدّعين " قدامى" للأحقين عن تدعيم ريادتهم بشهادات مبتّسرة تؤشّر على امتداد فجريته عمر عقيره من الزمن انتهت على الفلاف الأخير لكتاب باشخ. ولمنة كتاب احترفها التبشير الإبداعي، واسرفوا في دفع الإصدارات المدينة ببراهين نقدية محقوظة كثفت البخار على الزجاء؛ تلتابس الرياع على المتلفى الفافل.

لكنَّ الدينَ يقع على عاتقهم الدَّور التوجيهي ، لا التبشيري، استنكفوا عن ذلك، وامعنوا هي صناعة الدات وحراستها من العنفار؛ " مثل الشجر سريع النهو"؛

وريما كان مردّ ذلك لوجس الأستاذ من التلميذ؛ منذ يهوذا الأسخريوطي الذي أخفى السامير تحت لمائه وهو يقبل السيد المسيح..!

المنين المني:

نادررات یــــــ

لم يتام الأمر على هذا اللحو المُقتصر : " الشيخ " مضى إلى رحلته في شهر سبتمبر الذي "هو في عرف العمية لازن الذي تكثر فيه الأممائك الكبيرة : ثلك التي كبرت في غضلة من التيارات والحديثات بأن توفة . . وفي طلال أشرعة بيضاء من وهج الشمس الذي أماط

ا كثنها إلى الحجر اذلك تفسير وحيث الشرا الجفتاً طيف عيد «أوركها كبر إلى حداً اميحت تهدد فيه حياة سمكة إليابان جل وسانتياج نفسه والميدة الأصيل : حسب مزجاة في الرواية "الفيريق" ابنواً أصر على مرافقة بعلمه رغم معارضة الرويه حتى لا يتسلل إليه نحس الميخ صاحبًا للجد الغاني بي البحر

يمكن القول انه إلى هنا انقيت عادلة الضبغ بالبصر حسب مجريات الرواية : فيعد ان تمكن سانتيا هو من البسكة ومنذها فوق قاربه حتى فاضت منيه لضخامتها ، تعقبته اسماك القرش تنهن لحم سمكة الراين حتى جردّة شاما ين وُظِيمها الذي ظل متماسكا على ميئة وقت للجميع يفنيه شعية للشيخ المفرق !

هي " القينع والبحر" منع ارتست همنغواي التلميذ دورا حياديا؛ لكن الصبي الذي يكنن حماسة منذ البنده لصيد السريين « وتوقي أشهر مايو الذي تكثر فيه الأسماك، ويصبح هي مقدوراي إنسان أن يكون صبادا .. هو من يهيئر الفراش الذي يراه الشيخ. ويضا بعد هزيمة . يراقبه الصبي وهو نائم ؛ ذلك ما يخبرنا به همتغواي دون تقصيل ، خالا بالأسود والسباع .. !! - وصفاعا على المني ذاته .

> فبالرغم من الحيادية التي أسبغها همنفهاي على صبية هي روايته الأخيرة تلك التي إمتيرها أنتُمّاد خُرُهُ إِنَّ التّاريخ النفسي والروحي للكاتب الذي أنهي حياته منتحرا بعد صبة بين مرابية هذي

دائب وصيخافت اردنوا

في الرواية النسوية

زيار الوقت لهدية يسن . تسليط الفوء على العالم الدائلي للأنتي

د. إيراهيم خليل

أعسمنا لهنا قناب قبوسان (٢٠٠٠) وينت الخيسان (٢٠٠١) وما يعد الحب (٢٠٠٣) وفي الطريق إليسهم (٢٠٠٤) تصسدر للكاتبة هدية حسين (من المراق) رواية جسديدة بعنوان زجساج الوقت(۲۰۰۲).(۱)

وهي رواية تريد أن تقسول أشيساء كثيرة، وأن تطرح أسئلة عدة، تتركها معلقة دون إجابات، في الوقت الذي لا تتعدى فيه أن تكون حكاية مكثضة، قصيرة، يمكن إدراجها، في شيء من التحفظ، في باب الرواية وحيدة الحدث. هذا مع أنها جنحت فيسها إلى السيرد المركب، الذي تتداخل فيه الأصوات، وتتعدد زواياً الشظار، وتشتوع الأزمناة بين زمن طبيعي، وآخر عجائبي.

ذهني وساهداتني إلى حد بعيد عل

في البداية، تعاملنا الكاتبة مساملة الجمهور الذي يجلس مستمعا لحكواتيء أو خطيب _ بالمعنى التقليدي للكلمة _ يلقى على مسامعنا حكايته التي تكاد لا تصدق. وهذه البداية تطرح أمامنا مسالة هي غاية الدقة، وهي أن بطلة الرواية (حسيبةً) التي تتستنع ملوال الرواية بأسم (هداية) ولا نكتشف أنَّ اسمها الحقيقي هو (حسيبة) إلا في النهاية، في التي تروي هذا الجزء من الحكاية، مستخدمةً ضمير التكلم، مشيرة إلى غيرها من الأشخاص بضمهر الغاثب تارة، ويضمير المخاطب تارة أخرى، ولا سيّما عندما بكون الأمر متعلقا بيونس، الذي عاد

من موته شبحاً يرى الآخرين، ولا يرونه. وإزاء غرابة ما ترويه الساردة، تلجأ، من حين لأخر، لتنبيه المروى لهم، كأنْ تقول لهم الحكاية بدأت في وضع النهار، وتحت أشعة الشمس الدافقة في آخر نيسان، بدأها رجل " دخل حياتي في اللحظة الخطأ من تقويم الصمر. " (٢) وتأرة تذكرنا بما ترويه باستُخدام صيفة ألخطاب " أيها السادة!، (٣) ويتهيأ لها أنَّ من تروي لهم الحكاية لا يصدقونها، فيقتربون من مقاطعتها، فتستبق ذلك قائلة لا أحد منكم يقاطمني، ولا ينطق بكلمة استحسان، أو اعتراض، أو استفراب، هذا أفضل، إنه يتيح لي المجال لأخبركم بما حدث كما حدث." (٤) وإممانا في تصبوير الحكاية المسرودة باعتبارها إحدى العجاثب التى يتردد الشارىء،

أو ألسامم، في شولها، تقول الكائبة على لسان الساردة " ريما ظنّ بعضكم أن ما يسمعه مجرد لفو ، لكنه سيستمعه حتى النهاية، هذا يجملني أشمر بالحماسة .. " (٥) و" أكسرر لكم أيها السادة.. ليس خيالا ما تسمعون.. " (٦) والبحما لذلك، هان القارىء، الذي يؤدي دور المسامع لما يُلقى عليه، ويُروى له، مسيواجمه هذا التحدي، فيصفى للسماردة، عسمسلا بالقـول الماثور: ولكنه شائق.. حسنا، فلننتظر .. والنزأ مسا مستشجلين عنه الحكاية.

وبيوتُ لها رائحة زَّمنِ معتق.. ورأيت نفسي أطلً مِن شَهاك خشبي مزخرف، وأنظر إلى شأب ياهع يدعوني بنظرات مواهنة للنزول إلى الشارع ، وقبل أنَّ أستجيب أو أرفض . . يدخل الشهد شاب آخر حاد اللامع .. " (٧) هذه البداية هي المتبة التي تقود إلى البهو، والشرارة الصغيرة التي تشعل الفابة الكبيرة، وعود الثقاب الذي يضرم حريقا في العمر لا تقوى على إطفاله خراطيم البِّياء، وفي هذه اللحظة تبدأ الحوادث في التداعي، يدخل الأخ (حازم) فيهاجم يونس، ويلقي به أرضا، ويشد (مسيبة) إلى الحائط، ويضربها بالسوط ضرباً شديد التبريح، ويدهم بها إلى مستودع يلقيها هيه بين 'الكراكيب' مغلقا عليها الباب، ماضيا، تاركا جمدها لساهات طوال يتلوى على الأجرُّ الرَّطب، وعند المناء يخرجها، ويطلب

وبشيء من التجلي تكشفت دروب قديمة..

منها أن تتزيّن لرؤية العريس."(٨) أما يونس فإنه بعد العودة إلى منزله ألفى أخاها قد وشي به إلى شيخ المشيرة، فاجتمع الرجال، وقرروا أنَّ الإصبع الخالس عليهم بشره(٩)، ولكنهم اكشضوا بالحكم الخفض، فقرروا إبعاده من البلدة وتفريمه مبلغا من المال. أي أن الحب تحول في نظر الأخوالعشيرة، إلى جريمة يعاقب عليها القانون والعرف، هما الذي ارتكبه يونس إذ أعجب بـ (حسيبة) وهي ثمر على ضفة النهر رفقة إحدى زميلاتها ليقع في غرامها من النظرة الأولى ؟ وما الذي ارتكبت.

هدية حسيان



الصارد الثائيء هي الفصل الثاني تحتل (حدام) مكان حسيبة في أداء دور السارد، واتصول (حسيبة) من دور الراوي إلى دور المروي عنه، وبذلك تنحو الكاتبة منحى رواية تمدد الأصوات، واختلاف زوايا النظرPoint of

بهدذا الخسروج على نسق الحكاية

تصاول الكاتبة أن تقنعنا بالدليل المادي لللموس أن العمة (حسيبة) ليست في

وضع عقلي طبيمي. وأن ما ترويه يمكن

ألا يكون بمضه منسجما مع بعضه

الآخر، ولكنُّ ما تسمعه من الساردة

يتضمن _ في الواقع الحقائق التي

يكتنفها بعض ألقبار الدقيق، ففي موقع

ممين من خطوط الحكاية المشابكة

يتنضح لنا أن (يونس) الذي تكلمه،

ويروى لها، وتروى عنه بدورها، كان قد

توفى، ويما أنَّ الموتى يمسمودون من

قبورهم هما الذي يمنع أن يمود أخوها

(حازم) من قيره أيس الأمر بمستبعد

ما دام (یونس) شد عماد من مموته،

وجاءني صاملا مشاعره، التي لا

أتذكرها، بصراحة، لو عاد (حازم) لحدث أمر من اثنين، إما أن أقتله، وإما

انُ انتحر.، (١٣١)

.View فلكل شخصية من شخصيات الرواية أنّ تروي مـــا وقع لهـــا وجـــرى من الزاوية التي ترآها، وتنظر عبسرها نحسوه، الراوى الملتبس بالمؤلف، وقد يظهر بعض التكرار في المادة المروية، لكنها على أي حال، سيتضح في نهاية الأمن أنها متكاملة، ويقوم القارىء، وفضا لآلية التلقى القائمة على التخازين والاستبرجام، باستبعاد الفضول، والزوائد، لتجلية الحوادث كما ينبغي أن تكون.

وعلى ذلك تقدم لنا الؤلفة رؤية الفشاة الجامعية لما كان بين الأب الراحل والعمة التي ما تزال على قيد الحياة، ولكنها توشك أن ترحل هي الأخبري، فبالأب كبان فظاء قاميا، غُلينا، القلب، قبد أذاق السمة الأمرين. وحرمها من التمليم الجامعي، لأن الجاممة _ في رأيه _ تقسد الأخلاق، يما تتيمه من الاختلاط بين الشابات والشبان. ولكنها بعد الزواج، الذي انتهى إلى طلاق، تمكنت من الالتحاق بإحدى الكليات، وكان لها نشاطاً أدبي والقافي، وتشربت عددا من القصص نوه إلى بعضها أحد النقاد

وفي هذا الجزء من الاعتراف الذي تدلي به (حذام) نتعرف إلى (حسيبة) من وجه آخر غير الوجه الذي ترى مي فيه نفسها."

(حسيبة) التي لم تتجاوب مم الشاب الماشق التساقب بالزواج من رجل جلف لم تدم في منزله إلا وقتا قصيراً، طلقها بمده، لتعود من جديد إلى بيث الأخ، ليواصل اضطهاده لها وتمذيبه 9 هي تلك الأثناء تتنكس (حمىيبة) كيف كان (يونس) " رايتني أحمل جرة وأمضى إلى النهر، وعلى حافته كان ثمة شابٌ هاجاني وجوده." (١٠)

ويونس هذا أجبس على مضادرة البلدة القريبة من بغداد لتتقاذفه السبل، باحثا عن مكان يلوذ به، وفضاء يأوى إليه. وإمعانا في ترسيخ الانطباع عن عجائبية الحدث تقاطع الساردة يونس مراراً" رحت في رحلة ارتداد نعو الجهول، تراجمت من حيث لم أقرر،، إلى زمن ظللت لوقت طويل أعد رؤياه أحلام ليل طويل.. أو أحسلام يقظة أتسلى بها من ضجري."(۱۱)، ووسط عدم التمسديق تظهر في أفق

الحكاية شخصية أخرى عى شخصية (حدام) ابنة الشقيق الذي توفى مصابا بالمسرطان، فقد كبرت، والشحقت بالجامعة وأصبحت في ريمان الصباء وبدأت تجريتها بالتبرعم، وهنا تضمن الكاتبة، بين قوسين، حواراً يجري بين الفتاة والعمة حول شخص اسمه عدنان يكرر خيانته لها: قلت لك إنّ الرجال مثل الفرابيل، اسمعيني جيداً .. ما إن تتخلصي من عدنان حتى تشمري بانك كنت تحتّ تأثير حلم سيئ. وتقول لها الفتاة: قلت لك مراراً يا عمتي لا أعرف رجلا اسمه عددان." (۱۲)





ونتسمسرف إلى (حسازم) الذي رحل غسيسر مأسوف عليه، من الزاوية التي تراه فيها الابنة وليس العمة، وتتضاطع حكاية الفتاة مع (زكـريا) الذي التقــتــه فَـى الجــامــمــة وأحبهل غيما يزعم واحبته فيما تبوح به لعمتها ذات مساء، ثم انتهى بعد وقت قصير إلى التشاغل بصفقات تجارية مزعومة يبرمها مع وكالات أجنبية. ويزداد عزوفه عنها بعد أن يتم إلشاء القبض على العمة والـزحّ بهـــا في الســجن، حــيث العـــذاب، والتمذيب الذي ذاقت منه أشده وأمره.

وتكرار الخيانة والقسوة التي يمامل بها الرجال التساء هي هذا العمل يدفع بحسيبة إلى اتخبياذ مبوقف ثابت، وهو عييدم الاطمئنان، إلى أيّ منهم، حتى المدير في العمل إنسان مشكوك فيه، وفاسد إدارياً ومباليا، ولا عبلاقة له بنظافة اليد(١٤). وصباحب دكان المطارة، الذي حاول مغازلتها ذات يوم، هذفت في وجهه بأكياس البهار والحناء والكزيرة، ولم تعند إلى دكنانه منذ ذلك الحين. وفيما عداً تجريتها الأولى _ مع يونس بالطبع _ وعلى الرغم من أنها لم لكد تبدأ حتى انتهت، لم تخض أي تجرية حب. وفي اعتقادها أنَّ الرجال يستقر عنصـــــر الشــــر تحت جلودهم، وهم لا يستطيحون أن يمنحوا إلا القليل من الحب (١٥)، وكتابتها لرواية مكمبات الثلج لا تتمدى أن تكون محاولة للاقتصاص ممن أذلوها، والحقبوا بها الأذى (١٦).. وأما (يونس) فإنه بعد أن اختفى عاد إلى الظهور مسرة أخسرى " لا أدري من أين دخل.. طل وأقفا دون حراك، لا يبدو أنه انتبه لسؤالي حين سائته: اين كنت؟"(١٧)

شخمىية من ورق: تضعنا هدية حسين في الفصل الثالث أمام السؤال التائي: هل شخصية (يونس) منا شخصية حقيقية، آدمية من نحم ودم، أم أنها شخصية شبحيَّة تظهر وتختفى، ريما كانت كذلك، فثمة إشارات متفرقة ظهرت في أمكنة متباعدة من النسيج السردي توحي بهذا الطابع الشبحى، ولأ سيما تأكيده مرارأ أنه يستطيع رؤية الناس وهم لا يستطيمون.، باستثنائها هي، فهي تراه بيصيرة القلب وليس بالبصير الذي يمتسمد على رؤية العينين، وثمة إشارات أخرى توحى للقارىء بأن يونس ما هو إلا شخصية ورقية تم إنشاؤها في رواية مكميات الثلج ذات الفلاف الأزرق الياهت، تماما مثلما جعلت غادة السمان من أحد الأشخاص في روايتها سهرة تتكرية للموتى شخصية حقيقية تظهر وتختفي (١٨). وعلى الرغم من هذا القموض الذي يحيط بشخصية (يونس) هامت الساردة بإضاءة

الماضي، فشحول المروى عنه إلى بكرة تدور الحوادث حول محورها وهو (يونس)، بدءاً من طفونته، وتعلقه الشديد بأمه، ويالورق _ فهو مثقف _ (١٩) و" مسبحة اليُسُر التي ظل يحتفظ بها حتى موته في هجوم مباغت وقع في كردستان (٢٠) مروراً برحلته المضنية التي وصلت به إلى استنتاجات عن الحياة والتَّاس، وهنا تقدوم الكاتب، عن طريق الساردة حسيبة بالمزج بين دور يونس الذي يروى حكايته، وبطلة الرواية التي تنقل إلينا كالامله في شيء من الشمسرف، بمعنى أن حسيبة تؤدي دورين متناقضين لكنهما متكاملان في نظرنا، ألا وهما دور الساردة الموضوعية، وفي الوقت نفسه دور الساردة اللتيسية بصوت المؤلف، وهذا قبريب من الدور الذي أستده نجيب متحضوظ لعنامير وجدي في روايته المعروفة ميرامار. ويجب التتبية على أن هذا التقاطع أفاد المؤلفة من ناحيتين: الأولى، إضفاء المضول على اللاممقول في استحضار شخصية (يونس). والثانية، توحيد النسق اللفوي في الحوار، هما قيل على لسان (يونس)، لم ينقل إلينا بصوته وإنما بصوت (حسيبة)، وهي ساردة مثقفة تكتب قصصنا قصييرة، ولها محاولة في الرواية وهي مكمبات الثلج.

وإبداء الساردة شكوكها من حين الأخر، هيما يقوله (يونس)، يضفى على السرد شيئا من التوثيق، الذي يتعلله هذا المروي عليه، وهو الشاريء " نظرتُ إليه وأنا أتخبط في سؤال آخر، كيف يكون هذا الرجل مستمرآ هي الحياة منذ بداية القرن الماضي بينما ما يزال في الأربمينات من عمره ؟ وَخطر لي أنَّ أسألُه عن هذه النقطة بالذات، إلا أنه لمَّ يترك لي وقتا .. هقد واصل حكايته .. "(٢١) ويتخطى (يونس) الرجل الكهل (جابر) صياحب البيت الذي استضافه، ورُوِّجه من ابنتــه حظوظ، التي أنجب منهـــا ولديه

(حمسن) و(دلشاد) ثم توفيت في حادث

تضمنا هدية حسين في القصل الثالث أمام السؤال التبالى: هل شخصية (يونس) هذا شخصيــة حقيقية، آدميــــة من لحم ودم، أم أنها شخصية شبحية تظهر وتختفى.

غامض (٢٢). وفي الفسمال الرابع لتوب الفتاة (حدام) عن العمة (حسيبة) في سرد الحوادث، ونكتشف، بإشارة لأ تخلو من غموض، أنَّ ما كانت ترويه العمَّة، في الفصل الثالث، لا يتعدى أن يكون بعض ماً تكتبه في روايتها مكمبات الثلج ' لم يعد لدى عمتى وقت طويل للجلوس معي، كما في المسابق، فقد انشفات بروايتها .. سأعات وساعات ثلزم غرهتها منكبة على الأوراق، دون أنَّ تحسُّ بالوقت، "(٢٣)

وهذا في اعتقادنا تصريح غير مباشر من المؤلفة على لسان الصوت الشائي في اثروایة بکون ما یروی من حکایة (یونس) ما هو إلا نص ورقى كتابي، وأن شخصية يونس ذات الطأبع الإشكالي بتوحد فهها الوهم بالواقع، والخيالي بالحقيقي، وأنَّ إتقان التشخيص تجاوز بها حدود المجاثب. وليس عبثًا أن تكرر الساردة (حذام) القول بأن عمقها ما لجأت إلى كتابة مكميات الثلج إلا لتقتص ممن أساموا لها وصرموها الأنوثة والحب.. ولا سيّما أخاها الذي لم تستطع أن تتتقم منه هي حياته شارادت أن تقتص منه وتثار بمد الوفاة: " ولأنها لم تستطع الانتقام منه في حياته، فإنها سنثار منه بمد موته، لأنها قادرة، وفي الكتابة، على إعادته للدنيا حتى وإن قساوم بشراسة، وهو هي قيره، (٢٤) ومما يؤكد هذا الاستنتاج حرص الساردة على ذكر الكثير مما له علاقة بالرواية " مواتىء المشرق لأمين مطوف.. (٢٥) إربيل التي أتخذتها فضاءً لكعبات الثلج، وهي في الأصل المكان الذي وقحت فيه أكشر الحوادث التي تتألُّف منها حكاية (يونس).. وحظوظ... وحُسن.. وغيره، "(٢٦) كنذلك حــرص المروي عنهــا _ هذا _ على إبداء المرونة هي تقاول الصوادث، والأشمخاص، روائياً" الكاتب كما تمرفين، أو لا تمرفين.. لا ينقل الواقع كما الصورة الضوتضراضية المحفطة، لا بدُّ من خيال، وإضافات، وريما مبالغات إذا اقتضت الضرورة. " (٢٧) ههذا، وغيره من الإشارات، يوحي تماماً بأن ما يذكر عن (يونس) ما هو إلا قصول من رواية لم تتح لها الأفدارُ أنْ تكتمل،

وبالشابل ثمة سلمان _ جار الرضا _ الشاعر الذي لا يُعجبها شعره، ولا شخصه، وتخشاه لكونه ذا معلة بأقاربه في الجهاز الخاص.. وتسخر منه، وتتهكم، إذ تدعي أنه يمر هيما يمرف بالراهقة الثانية، وهي كل ما يتعلق بالآخرين تذكر لنا الساردة أنهم لا يمثلون شيئًا عند (حسيبة) ظهم رؤوسهم فارغة .. أما أنا فافكر بروايتي، بشخصياتها التي تتصارع في راسي وصلت إلى حد " حاسم، وعليَّ أنْ أمسلُّه

وتتكشف خفايا اللعبة في الفصل التالي عندما تستأنف (حصيبة) دورها في سرد الموادث، فتبدو لنا الوظائف السردية معلنة غير مستورة، فيونس يحب هداية أو حسيبة، وهو اسمها الحقيقي، الأخ يكتشف يونس ونظراته. هذا الاكتشاف يقود إلى وظيفة أخرى هي الانتقام، والعقاب، المقاب يتجه في مسارين، الأول هو الوشاية بيونس لمشيرته، والتهديد بقتله، مما يصضر عن طرده. والمسار الثاني تزويج (حسيبة) من الرجل الجلف الذي طلقها بعد فترة وجيزة قــبل أن تنجب منه، الجلف _ هكذا يظل اسمه في الرواية _ يختفي من مسرح الموادث، وهداية أو حمسيبة تصود إلى البيت. الأخ (حازم) يصاب بمرض، المرض يجتاج الشفاء منه إلى علاج كيماوي التوقف الصنفة الشبوهة، وتتمل الحياة من جسده انسلال الخيوما من قطعة قديمة من النسيج، البطلة تحتضن ابنة الأخ (حذام) ترعاها وتماملها بحنان الأم، تعويضا عن حرمانها من هذا الإحساس، (يونس) يظهر هجاة من قيره، أو يصود من منضاه،أو من خلال الرواية التي تكتبها (حسيبة) لتفتص فيها من الآخرين. المهم أن القصعة داخل القصصة meta-fictionثؤدى دورها طي اتجاهين، من الكتابة إلى الحكاية، ومن الحكاية إلى الكتابة. (حدام) تغرق هي حب (زكريا)، والممة تبارك هذا الحب، لكنها تحدرها من الوقوع في الفخ، زكريا يقبل الفشاة.. الفشاة تروي ما حدث. العاشق (يونس) يظهر ثانية وثالثة ويواصل لعبة الاختفاء والظهور ليتواصل سيل الحكايات: " راحت كفاء تداعبان خصلات شعرى، أدنى وجهه من وجهي فاختلطت انفاسنا الحارة، اللاهثة ... ثم تألامست شفاهنا .. وكالسيل الجارف الذي كان محبوساً ووجد له ثفرة للتدفق.. أما ما حدث بعد ذلك ضاعدٌ وفي، لن أبوح به .. هو سسري أثلثذ بكتسمانة. وأعيش متعة استعادة لحظاته. "(٢٩)

ترى أكانت المعاشرة التي تمت بين إنسان وإنسان أم بين شبح وإنسان؟ في موقع من هذا القيصل، الذي هو بمنزلة البورة التي تلتقي فيها وتتجمع خيوط الحوادث، يتضح أن (يونس) كيان وهمى: " أوقعني في مزيد من الحيرة، وحشرني في منطقة الالتباس، عندما قال إنه يراهم _ أي الناس _ وهم لا يرونه، عدت أسأل أحقيقة هو أم وهم ؟ (۲۰) وهي حوار بين (يونس) و(حميية) تثد عنها فلتة أسان، وإذا بها تخاطبه متسائلة: أُلسَّت أَنَا مِن أُوجِدِكُ على الورق ؟ " فيرد " أنا الذي جثت إليك بعد رحلة عذاب، دخلت

عبلني البرغيم من هيذا القسموض الذي يحسيط بشخصية (يونس) قامت الساردة بإضاءة الماضى، فتحول الروى عنه إلى بكرة تدور الحوادث حول محدورها وهو (يونس)، بدءاً من طفولته، وتعلقه الشبديد بأميه، وبالورق

بيئتك وكنان البناب موارياً، لا أدري إنْ كنتُ دخلت من الصفحة الأولى أم لا .. ولكن الذي أعرفه هو أنك ليس لك الْقضل في كـتـابـة روايتك لولاي. أنا وحيدي من تدور حوله الحوادث، ولا أحد يشاركني البطولة [¥ الحب."(٣1)

وقد يتُساعل القاريء: ما الذي يمنع الكاتبة من التصريح بحقيقة (پونس)، فتخبرنا أنه شخصية وهمية، أو شبح مثلا، أو أنه كنائن من ورق لا غير ؟ الإجابة عن هذا التساؤل بالإشارة لما يمكن أن ينشأ عن هذا التصريح، فقد تفقد الرواية ما فيها من غموض أكسب الحسوادث، وأكسب الأشخاص، شيئًا غير قليل من النشويق الذي يشـد القاريء شـداً .. ويجـمل هينيـه تتراكضان فوق الأسعار مثلهمًا لمرفة ما ستنتهى إليه الوشائع المسرودة من فشات الواقع اليومي والمجاثبي، ظما يهمنا من تفاصيل الحوادث كزواج حسن بن يونس من كزال ابنة محمود، أو أخبار دلشاد وإصراره على ارتداء الزيِّ الكردي، والتكلم بالكردية بدلا من المربية تمبيرا عن اندماجه في هذا الوسط، أو تذكر المسبحة التي أهدتها إليه أمه قبل أن يبدأ رحلة البحث عن المنفي،، واستغدامها حافزا ينفع به من حين لآخر لتذكرها، وتذكر ما مضى من وقائع عملا بنقنية التخزين والاسترجاع.. أو الإشارة لما كان قد وقع من حروب بين المركز والأطراف ممثلة بإربيل وكردستان ائتى أشيع إليها بكلمسة لا تبخلو من مسفسري وهي كلمسة المحرقة (الهولوكوست) أو ما كان من أمر ممسمود الذي أنضده يونس رمسولا منه إلى والدته ليخبره بعد العودة من بقداد أنها فارقت الحياة بعد رحيله بأقل من أشهر.(٣٢) تلك التضاصيل جلها، أو لنقل كلها، يخترمها خيال الكاتبة، ويدخلها في

الذي عباد من جوف الحبوث، ليس لهنا من دلالة، ولا وظيفة، سوى التمهيب لقتل (بونس) ميرة أخرى، فعندما زارها الزيارة الأخيرة، وتذكر أمه التي ماتت ولم يرها، وذرف يسبب ذكراها بمض الدموع التي طلت عالقة بالأهداب، فوجيء الاثنان بهواء بارد مصحوب بأصوات متداخلة، ويعدها اختفى بونس على الضور، وتبين أن رجالا وشرطة على مقرية من الباب، وثمة جشة ملطحة بالدم التازف، ولا تكاد السَّاردة _ حسيبة _ تذكر إلا أنها عادت للدفتر وكتبت شيثًا لكنها لا تمرف ما هو. (٢٤)

تنتقل مهمة السرد مرة أخرى للفتاة، فالأجداث الأخبرة تقع فيما كانت تواصل عملها ممرضة مؤقتة في الستشفي، وهو عمل كان يضطرها البقاء خارج المنزل لعدة أيام، تأتي بمدها لزيارة المنزل لوقت قصير ثم تُمود إلى الستشفي،

في هذه البرحلة من الحوادث لا تكتبهي الساردة بذكر ما وقع لعمِّتها وليونس الذي لم تره، وإنما تتذكر فيما يشبه استدهاء المأضى، منا كنان بينهنا ويين زكرينا . فتركريا على خَـالاف يونس، يونس أجـبـر على الرحيل، ولم يقطع جنور الحكاية من القلب، أما زكريا فهو شبيه بالأب (حازم/ أو قادر) لا يهمه إلا أن يكون رجل أعمال ناجحاً كأبيه. ولا تهمه سوى الصفقة الرابحة بعد الأخرى. ولذا يبدأ بالانسحاب من حياتها تدريجيًا، ممتنزا عن لقائها بتلك الحجة تارة، وثارة أخسرى بداعي السسفسر لإبرام صفقة تماقد عليهاً مع أجنبي، وهذا المتولوغ الذي يتشاطع مع منولوغ آخر سبق أن أمتمع له المروي عليهم، في قصل سابق، يرمى إلى القول بأن الرجل الذي تحبه هو المحور الذي يدور حوله المالم، ويفقده يفقد توازئه، " الأصور ليسسته هكذا يا ابنتي. إذا كانت شخصية رجل الأعمال لا تناسبك، فالا تكملي، وإذا انتهت الشجرية على نحو مفاير لشامرك عليك أن ترمى بنتائجها في البحر.، وتضرجي منها بلا نُدوب، عندهاً سترين العالم أوسع مما تظنين. "(٣٥)

بداية التهاية:

هذه الأفكار تشداعي في ذهنها قبل أن تكتشف اختفاء العمة، لقد علمت من سلمان ومن غيره، منثما علمت من الصحف بالجريمة التى وقعت عند مدخل البيت، وبأن الشرطة ألقت القبض عليها وأخذت للاستجواب، وأكد ذلك الاستجواب أنها تماني من اضطراب عقلي، ونفسى، مما دعا إِنِّي إرسالها للمستشفِّي، وحين تَّحاول اللقاء بها هي المنتشفي يطول البحث دونما فائدة، وتحاول بطريقة غير مباشرة الاستمانة بمم سلمان _ الشاعر _ الذي



وعندما تزوره في المنزل تبصر في مكتبه ـ. بالصديفة _ دهترا أزرق يشيه الدهتر النواية، كانت تستحمله العبية في كتابة الزواية، هيمباورها شك هي أن يكون للعم إسلمان) هذا يد في المصييحة التي وقست لها، ولمنتها، وأن الدهتر ربعا كان دهتر العما الذي يصدري على الناسخية الأولى شير

الكاملة من الرواية مكعبات الثلج.

تجمعت إلى أ الممالية فق أبل القلاة حديثة التعرب غياب التعرب المالية والمتاورها تماماً، خيالة (كريا، والشكوك التي تصاورها الزارة موال الراسية علما أحسر بيا المراسية المسلمية بالحرابة التي تتنابها علماً أحسر معرباً في الخطارية أو المحديثة، أو سمعت معرباً في الخطارية أو إممرت خالان يقاقل بمصيبة فقق الأخجارة المراسية من أن الدهتر الذي رأته في مكتب التماكد من أن الدهتر الذوابة المصروبة بلغ مونيان ضحي يقسبات غيابة المصادرة المحمدة هويشت المنارية فقيها في مناجعة المصادرة المحمدة هويشت المنارية في هما خالجة المحمدة المراسية المحمدة مقادة مثل جنة محملة أمام الهيت.

منا تتنضح بطبيها الصال بعض الفوامض، والأسرار المهمة، فقد يكون الضابط الذي قتل أمام المنزل هو (يونس) تفسه، أو أيُّ شخص آخر ثمت تصفيته، في حين أن الشخص الذي حدثتنا عنه (حسيبة شيسمل) هو الشخص الموجود في رواية مكميات الثلج وأن الجهاز الخاص اتخذ من ذلك ذريمة للتصفيق مع (حسيبة)وأن المقترن حاولوا أن يتشزعوا منها يعض الاعشرافات والمعلومات، بالقوة والتعذيب، حتى آلت إلى ما آلت إليه " هي عستي، ولكن لا شيء يدل عليها.. بدت أصــقــر حجما بسب فقدانها الكثير من الوژن... شاحبة شحوب الموتى ، عيناها غاثرتان . . خابطتان.. شفتاها ذابلتان، پابستان.. صفّ أسنانها الملوي ببرز بروزأ لاهتأ وقد هقبت بعض أسنانها السفلي، عظام خديها بارزة، وشمرها محلوق.. وأصابع يديها ورجليها معرشفة .. ساقاها مختومتان بكدمات سود . ، وينيَّة هنا وهناك . ، ورائحة جسسها لا تطاق، كـمـا لو أنهما لم تفــــسل

مند سنين. (٢٦) بعد ذلك استشارت الأطلباء إن كانت ثمة طريقة، أو إمكانية للملاج، وإعلاد العمة إلى ما كانت عليه، لكن كل التصائح بابت بالاخفاق الذريم.

بالإخفاق الذريع. وأخيرا توفيت الممة وانفض المزون، أما الرواية، فإن الممة كانت في آخر لحظاتها تحاول الاقتراب من النرج الذي توجد فيه. وكلما حلولت البحث في الكتب خذاتها

يهما المرتمشة، واصابهها المرتجفة الم تسمغها ثلك الدوالات هي استخراج الرواية، وإضافة أي كلمة، ولمل إشارة الساردة ... هنا _ إلى عجز المعة عن مواصلة الكتابة مناز ادات مقري، فهي إشارة تمفينا من التساؤل عن مصمير الرواية إذ من المؤتم أنها طلت ناهمة، لكن رواة المؤلفة (حسيبة) المناتمة المناسبة التي تليق برواية كهذه بدأت بالعداب، وانتوت بالعداب.

ما سبق من ملاحظ حول ألدى السردي لم سبق من ملاحظ حول ألدى السارس لم السارس السارس المساولات عدة بمكن أن تُصدُها فيما يأتي:
ا - عداً القمالة النصر برواية الأمسوات Polyphony التعددة (Polyphony المساولات الأمسوات المساولات المسا

٥-مسازة.....ة الرواية بالأدب النّم"...وي reminism من خلال التطابق المحتمل بين الدال والمدلول. وطيعا تبتى، من هذه المقالة، منحاول الإجابة عن الأسشلة المكورة قدر المنطاع.

السارد الضمئىء

تقوم هذه الرواية على نسق سردي يعتمد ثمنيد الأصبوات، فلدينا _ أولا _ صبوت حسيبة. التي أمندت إليها المؤلفة هدية حسين مهمة رواية الشطر الأكبر من الحوادث، فضلا عن مجريات القصة. وهذا الصوت _ بلا ريب _ يقدم لنا رؤيته الذاتية لتلك الجريات ووجهة نظره باعتبار صاحبته بطلة الرواية، وهي التي وقع عليها أثر الأضطهاد، والقسمع الذكوري، من لدن الأخ، أولا، ومن الزوج _ الجلف _ ثانيـــا، والمدير الضاسد ثالثاً، والمحيط الاجتماعي بما فيه من ظروف وأشخاص، ليس أقلهم أذيٌ صناحب النكان، أو الشاعر الذي هو على مبلة بأشخاص في الجهاز الخاص، وأخيرا أجهزة القمع، والتعقيق، التي حاولت إخفاء اعتقالها لحين، ثم أطلق سراحها بعد أن أصبحت مشروع جثة هامدة لا ينقصها شيء إلا شهادة الوفاة.

هذا الصوت - بطبيعة الحال_ ذو زارية يشخر منها إلى للموادات نظرة تختلف عن الزوايا الأخرى، التي يطل منها الأخروبية على ضغاء المكابة، فيهي أيضا الكاتب الشعمتي الذي يؤدي دورين؛ دور المسارد، ودور الكاتب الذي يوشي الملكم، يوشتره طرفا الموادث، فهي تصدف إريش، ويضح حرايا الموادث، فهي تصدف إليش، ويضح الوقت نفسه تفتر يعم، وتبديه على الورتي،

ريف خبل هذا الدور، الذي أشطاعت به (حسيبة فيصل)، تمكنت من أن تكون عضوا مضاركا هي الفروق الذي بطل الحوادث، ويشخصها على خضبة المسرح الرمهي، الذي تمور فوقه الحكاية، وهذا يفسر ... بدوره - اللهجة (الحكوابة) التي طبعت بها مجريات القصة من الألف إلى الهاء.

والصوت الثاني هو صبوت (ويأس)، ولكنه لا يلهي نوره مبارشة, إنها يلاراض الإلي المنافقة والمراق الخارة الحزي رواء مسارة تحريكها الطروع اللي وضعت هم الدري وتحسفت عليها ، ولم قد مضرفا معمول المشادة الأوزق البيامت الذي ووجهد يونس بين خلافية ، حو الله التصب بين سوت يونس بين خلافية ، حو الله التصب بين سوت من من التصرف، وهو لا بيشان كان على وجه الداة، بن يمتاه نظار غير مباشر ولا يمت التصرف وهو لا بيشان كان الان يوضو عن يمتنج فيه الومم بالطرف بالله المنافقة بالله المنافقة بالله عن المتحقيقة ، يمتزع فيه الومم بالطرفة بالله التناخل هي صوت (حصيب) وحدائم الانافية بالله التناخل هي صوت (حصيبه) وحوارها الداخلة المنافقة بالله المنافقة الله المنافقة بالله المنافقة بالله المنافقة الله المنافقة الله المنافقة الله المنافقة الله المنافقة الله المنافقة الله المنافقة الله المنافقة المنافقة

والصوت الثالث هو صوت (حذام)ابنة حازم المتوفى، فهي تتناوب وعمتها أداء الدور الذى أناطت الكاتبة هدية حبسين بالسارد الضمني، وهي _ في صوتها الداخلي _ تختلف عن الممة، ألتي تتمير بالنضج والثقافة الأدبية رفيمة الستوى. وساذجة، ولكن تعاطفها مع العمة، وحبها لها، لا حدود له، وهي أكثر انضباطا من السمة في الأداء، فبالسِّة تراوغ أحيانا، وتصدر عنها أقوال شديدة التناقض، وتضطرب حتى ليتهيأ إليها أن الوهم حقيقة ماثلة كالحجر، والبيت، والناهذة. أما (حدام) فتعيد النظر فيما تفكر فيه مراراً قبل أن تدع لأفكارها، وهواجمها أن تتدهق، فتملأ دهاليز السرد، وأروقته بالمحكي عنها، وعن الممة وعن المم سلمان، والمق أن المسوتين: صبوت العبعة وصبوت (حنذام) متكاملان، وهذا قد يعدُّ مأخذا لدى بعض نقاد رواية وجهات النظر. في حين أن صوت يونس وصوت الممة بتكاملان في اتجاه آخر، والحلقة المشتركة ببن الصوتين: (حذامً) و(يونس)هو صوت الممة (حسيبة)، الذي يضرش ظلاله على الرواية من البداية إلى السطر الأخير. الأمسر الذي يعني في عرف النقد الرواثي أنَّ المؤلفة لم تَتَخَلُّ عنْ الراوي الشقليدي لصالح رواية تعدد الأصوات تماما بل جمعت بين نسق الراوى المُستَسرح dramatized narrator ونسق رواية تمدد الأصوات.

ثمة أصوات أخرى شقلت حيزاً هي المدى

الحواري لهذه الرواية: الشيخ جابر، والعم سلمان.. وزكريا .. لكنَّ أيا من هؤلاء لا يحثل الموقع الذي يحتله أيِّ من أصحاب الأصوات الثلاثة المذكورة.

وتعدد الأصبوات في الرواية الضربية طاهرة (حداثية) برزت منذ نحو أريعين هاما، أو تزيد، عندما كتب غسان كنفاني روايته الأولى رجالٌ في الشمس، وفتحي غانم روايته المروفة الرجل الذي فقد ظله، وتوالت بعيد ذلك المحياولات، فكتب نجيب محفوظ روايته ميبرامارء وكتب سليمان فياض روايته أصوات، وخيري شلبي كتب روايته السنيورة، وكتب يوسف القعيد روايته الحرب في برّ مصر، وروايته يحدث في مصر الآن ورشاد أبو شاور كتب روايت البكاء على صدر الحبيب، وعبدة جبير كتب روايته تحريك القلب، وإبراهيم عبد المجيد كتب هو الآخر روايته المسافات، وجمال الغيطاني كتب روايته الزيني بركات، وطه وإدى كتب رواية تمتمم تمند الأصموات بعثوان الكهف الســحــري(٣٧)، إلى ذلك تضاف محاولات لكل من جبرا إبراهيم جيرا: السفينة، وغائب طعمة فرمان: خمسة أصوات، وليلي الأطرش: ليلتان وطل امرأة، ورواية: مراشيء الوهم، وها هي ذي هدية حسين تخوض أولى تجاربها على هذا الصعيد، وتبدأ طريقها هي هذا المضماريروايتها هذه.،

تعدد زوايا النظر يتصل بهذا الملمح الحداثي ملمح آخر هو تعدد زوایا النظر. هَإِلى هذا التنوع يمزي ما في الرواية من التركيب، وهو تركيب يجعلها تختلف اختلاها شديدأ من روايات أخرى تعتمد تراكم المرويات من فصل لآخر، دون أن يتخلل ذلك أي تفيير هي المنظور، وإنما يهيمن على البناء منظور سردى واحد من بدايته إلى منتهاه، مما يجعل الرواية تشبه طريقاً مسريماً هي اتجاء واحد، ويدلا من ذلك تتبيح هدية حبسين لكل من (يونس) و(حدام) أبداء أراثهمنا فينمنا ترويه لنا (حسيبة) وريما اختلفا معها في بعض الرأي، ولولا ذلك لما كان بالإمكان الشمرف بالأصلوب غيس المباشر _ غيس التشريري _ إلى العقابية العشائرية المتحكمة هي قطّاع من الناس في أحياء بفداد، وما جاورها من القرى. ولولا ذلك لما تعرفنا بالأسلوب الفضي غيسر التقريري على العلاقات التي تريط الأكراد بالعرب هي كردستان العراق.. والشماسك الثقاضي بين القوميتين. وتولا ذلك ١١ استطعناً أن ندلف إلى العالم الداخلي (الجواني) لأشخاص مثل (يونس) و(حدام) و(سلمان) و(زكريا) والشيخ (جابر) وأم (يونس) وحتى حسيبة نفسها وغيرهم

من أشخاص، فمير تعدد زوايا النظر تمكنت المؤلفة من

الإلقاء بأفكارها عن الآخرين، وكأنها لسبت أفكارها بل هي أفكار الشخوص بعضهم عن بعض، ويذلك تكون قد أنقذت الشخصيات من التسطيح، وارتقت بها من مستوى الوصف التقريري إلى الاستبطان، والتحليل الداخلي، اثنى يصل _ في بعض الأحيان _ إلى مستوى التحليل النفسي.

علاقة الرواية بالمتاقص:

وأما أنَّ يكتب للؤلف رواية عن شعض من الأشخاص يؤلف رواية، واصفا ما يحدث بإن هذا المؤلف والشخصيات التي يحاول اتخاذها أبطالا في عمله الكتابي، فشيء مسمسروف، فسقد صبيق إلى ذلك لويجيّي براندللور الكاتب المسرحي الإيطالي _ في رائمته ست شخصيات تبعث عن مؤلف. وهي الدراما المبثية التي حاكاها أو تأثر بها محمود سيف الدين ألإيراني في قصته القسمسيسرة أمسابح هي الظلَّام (٣٨) التي حولها إلى مسرحية بمنّوان (الأقنعة) (٢٩) وكان أندريه جيد _ Gide الكاتب الفرنسي_ هد لجاً إلى هذه الطريقة في بناء روايتُ (مزيضو النقود) The Counter Fellers وقيل إن تيسير سبول الشاعر، والكاتب الأردني، تأثر بهذه الطريقة في روايته أنت منذ اليوم، من خلال شخصية (عربي) الذي تناقل أمسدقهاؤه أنه يكتب رواية (٤٠). وحفا مينة هو الآخر، نجأ إلى هذا في روايشه "النجوم تحاكم القمر"،

وقعد تمكنت هدية حمسين في روايتها زجياج الوقت من أداء هذه الفكرة، إذ أقنمتنا بطريقة غير مباشرة، أنَّ يونس_ الذي هو هي جوف الصوت _ قد خرج من بين السَّطور، ومن الأوراق، وتحسول إلى شخصية روائية حقيقية، تظهر وتختفى، وتتكلم وتصمت، وثروى، وثلاقى مصيرها الحـــــمي، الذي لا يخــتلف عن مــصـــاثر الشخصيات السردية في المادة.

وهي لا تذكر لنا ذلك بطريقة مباشرة، وإنما بأسلوب يعتمد الموارية، هي شيء من الإخسفاء تارة، وهي شيء من الإظهسار، والتــجلي، تارة آخــرى. ولا يعـــتطيع إلا القارىء الثالي اكتشاف التماهي التام بين (يونس) هي الحياة، و(يونس) هي رواية مكم مات الثلج، وعلى ذلك يكون تكنيك القصصة داخل القصصة (٤١)، أو الميتاقص Meta-fictionقد وظف توظيفا جيدا ، خلافا لمحاولات أخرى قسرت عليها هذه الطريقة قسراً. فمحاورات (حسيبة) و(حذام) حول الرواية، وما أفضت به الأولى للثانية عن ههمها للعملية الإبداعية، وعلاقة القصمة بالواقع، وغاية الكاتب من تصوير

الأشخاص، وربط المتخيل المسردي بالواقع المسوس، جمل من اليشاقص، في هذه الرواية، وسيلة وغاية ُ في آن.

ضملاوة على أنها أشاعت في الرواية أجواء عجائبية وفقت فيها بين عودة الموثى من قيورهم وعودتهم من خلال الورق، ألقت أضواء كاشفة على غباية الكاتب، والفنان، والشاعر، من الكتابة. هممارسة الكتابة ليست استهواءً أو تسلية ، وإنما هي فعل اقتصاص وسالاح يطلق النار على من يلحق الأذى بضماف الموة، فالرواية ليست حكاية ترويها المرأة للطفل الجميل حتى ينام، وإنما هى مكابدة، وخلق، مادتها المعاناة، وغايتها التنبير عن الرؤية، والموقف، وعندما يتوقف الكاتب عن الكتابة، مثلما حدث في حكاية (حسيبة)، يفقد ارتباطه بالحياة، ويعدُّ من أهل القبور، بدلا من أن يكون في عداد أهل

الرواية الدرامية:

وقسد لا تكون هذه الرواية _ زجـــاج الوقت. نموذجا مثاليا لما يسمى في الرواية الحداثيسة (مسمسرواية) (٤٢)وهي لفظة منحوثة من كلمتين، الأولى مسرحية، والثانية رواية، إلا أنَّ اختيار المؤلفة للراوي غير الموضوعي، الراوي المُعَسَّرح، أي ذلك الذي يتم تشخيصية من خيلال السيرد القصصي، باعتباره راويا ومرويا عنه، مجسدا بلصمه ودمه وشحمه أمام المشاهد الضمني، أي القاريء، قربُ هذا العمل من الرواية ذات البنية الدرامية،

وقد لجأت المؤلضة إلى استخدام تقنية درامية جديدة تميّز بها مسرح اللامعقول _ مسرح العبث _ الذي شاع هي الأدب الغربي بُميْدٌ الحرب المالية الثانية، وهي تقنية إسقاط الصائمة الرابع الذي يضميل، في المسرح التقليدي، بين المثلين وجمهور النظارة. فخرج المثل على تلك الثماليد، وهبط عن خصَّبة المسرح، وراح يتجول بين النظارة، ويضاطبهم ويوجه إليهم حديثه

يتنجلى هذا واضنحنا هي القنحل الأول الذي قامت فيه (حسيبة فينصل) بدور الساردة، وهي _ أي الرواية _ تشويها هي الوقت نفسسه بعض مظاهر المينودراساء عندما يُضرق الراوي، وهو هذا المثل، هي سرد متولوجه الضاص أسام جمهوره مرتديا_ في الوقت نفسه _ أفتعة متعددة. منها فناع (يونس)، الذي يظهر تارة ويختفي أخرى بأقلة لنا كلامه مباشرة على شيء غير قليل من التصرف، وتتخطى البناء الدرامي هذا إلى شيء من (الميلودرامسا) فالرواية تركز تركيزا شديدا على الحوادث الثيرة للانفعالات، الداعية إلى تفجير





المشاعر، هالقاريء لا يملك إلا الضضوع للتأثيرات العاصفة في نهاية القصة، وهي تأثيرات تقربها من تلك الأهداف التي يهدف إليها الكاتب الميلودرامي.

الخطابُ النَّسُويُ وانفتاحُ النَّصَّ: وتمثل هذه الرواية، من بعض الوجوه، الرواية التسوية، تمثيلا دقيقاً، لا منتعلاً، إذ يستطيع القارىء أن يقتطع منها عشرات الفيقرآت التي تمثل مشاهد سردية ذات موقع جنري، تُعبِّر، تعبيرا جيِّدا، عن موقف الأدب النَّمنُّوي، ومنظوره تلحبياة، وهذه المقطوعات السردية _ إذا ساغ التعبير _ متناثرة هي المثة والمثبع والسيمين صفحة التي تتألف منها مادة النسيج اللفظي، لكن ما يكمن وراء هذه المادة، وما هو متتأثر في الفجوات ألتى تمثل المسكوت عنه، أكثر من ذلك بكشير. وقداريء الرواية، منظمها هو معروف، لا يشرأ ما كتب فقط، ولكنه عن طريق الشفكيك، والشركيب، يقوم بمل، الضجوات، وإضافة التكملة، بتعبير ديريدا Derrida إلى النسيج، ما السوظا مُفصِّعا لذاته، من خلال ما يقال، عمَّا لا يقال، فإذا جمع إلى ما قبل فيها ما لم يُقلُّ، غدا الموضوع برمته، والمعلول في ارتباطه بالدال، وامستنصاء كل منهما للأخس تضخيماً لمشاعر الأنثى، وتصويراً دقيقاً للغاية لعالمها الداخلي، أو الجوَّاني.

فعدا عن هيمنة انصوت النسائي على أداء النور السردي، والتمبير عن النظور الذاتي، بدلا من الوضوعي، هانّ (حسيبة فيصلٌ) تعيش معاناةً ممتّدة من أول النص إلى آخره، سببها التمييز الذكوري ضد الأنشوى، فمعندما علقت بسنارة الشاب يونس.. وقبل أن تعرفه، أوتجيبه إلى ما طلب، وما يبتغي، وقبل أن تتعرف إلى غرضه، إن كأن شريفا أو غير شريف، كان الأخ_ الذي يمثل الذكورة في الشرق المربي تمثيلا فاقماء بالمرصاد، وقد اتخذ قراره وهو الهجوم على يونس، وضريه، والوشاية به لمشيرته، مطالباً بحقه الشرفي الذي تكفله له تقاليد المصور الوسطى، ولم يكتف بذلك، بل قام بمماقبة الآخت (حسيبة) على ما لم ترتكب، مبتدئا عقويته لها بفواية السُّوْمُك، ثم بالاعتقال، والحبِّس في حجرة الجرذان (الكراكيب) وعلى البلاط الرطب والأجر راح الجسد الأنشوي يتلوى في الم. وليته اكتفى بذلك فتجنبا لتكرار التجرية قام بتزويجها من رجل متزوج _ الجلّف _ الذي لم يكدّ بنل منهـــا وطره حــتي قـــام بتطليـ شـهـا ، وهي مع ذلك لا تنفى أنّ هذا الرجل (الجلف) كان أكثر رحمة بها مِن أخيها الشقيق، فهو على الأقل _ لم يَحُلُّ

بينها ويين التعليم الجامعي.

تمثل هذه الرواية، من بعض الوجوه، الرواية النسوية، تمثيلا دقيقاً، لا مفتعلاً. إذ يستطيع القارىء أن يقتطع منها عشرات الفقرات التي تمثل مشاهد سردية ذات موقع جذري، تمبر، تعبيرا جسيسدا، عن مسوقف الأدب الشيئيسيوي

وانتشالها من فضاء الخرن، الملوء بالكراكيب، إلى فنضاء التعليم الجامعي، جعل الكيان المهموم، المثقل بالعذاب، يتفتق عن مسواهب، في إشسارة من المؤلفة إلى الضدرات المهدورة لدى المرأة، شمندسا يشاح لظك القدرات أنَّ تجد طريقها إلى الحياة خارج حدود الكبت، والقهر، والقمع، فيتاح لها أن تعبر عن ذاتها في أجواء لا تخلو من الحرية الفردية، حتى وإنّ كانت هذه الحرية محدودة، شإنها تعطي، وتعطي،. طي وقت قصير ﴿ قياسي، لقد كُتبَتُ الكُثير، ونُشَرت بعض التصمص التي نوَّه إلى بعضها ناقدٌّ بارز. وعلى هذا يتصمح أنَّ الكاتبة هي توجُّمهما السردي هذا تسلط الطُّوَّةِ على عسالم المرأة. تلك المرأة التي لجسأت، في نهاية الأمر، إلى الكتابة _ مرة أخرى _ متخذة منها سلاحأ يعينها على تسجيل موشفها من الأشياء والناس، وتعبيراً عن رؤيتها هي للآخرين، لا عن رؤية الآخرين لها، وفي هذا السياق يمكن شهم الحيكة الشانية التي توازي ما سبق، أعنى حكاية (حدام) و(زكريا). فقد أوهم زكريا الفتاة أنه يحبها حباً شديداً، وأسلمت الفتاة قيادها له، وعندما باحت لممتها بما كان منه باركت لها هذا الحب، فهو التجربة الأولى،ولأنها لا تريد لها أن تماني ما عانته هي، فقد راحت تتصبح لها، وتكرر أنَّ عليها التأكد من صبحة مشاعرها، وصدقها نحود، ولكن الحبيب يتهرب كلما حاولت أن تذكر له حدام فكرة الزواج، ويعد التخرج، من الجامعة، أخذ يتراجع تدريجها عن مواعيده، ولقاءاته، متذرعا بالعمل ثارة، وبالسفر تارة أخرى،

ويدأت تفقد ثقتها به على نمو أو آخر. وعندما وقع لعمِّتها ما وقع، وألقى عليها القبض في قضية لا يد لها فيها، اتفذ من

ذلك ذريمة للانسحاب من حياتها يصفة نهائية، وهكذا ثبت أنَّ الرجال _ مثلما قالت لها حسيبة ذات يوم _ يكمن الشر تحت جلودهم، وأنَّ الخيانة طبعٌ من طباعهم، ولكن عليها ألا تكون ضريمسة للياس، فلتجرّب حظها معهم صرة أخرى. وهكذا غدت (حدام) تشك فيمن تصطفيه من القاس، ويات الرجل _ لمجرد كونه رجالا عرضة للارتياب، فالعم سلمان _ وهو رجلً في عمر جدها لو كان حياً .. ترتاب فيه، وتُطْنَهُ مِن المسس الليليِّ، حيناً، وحينا آخر تظنه من أصحاب السوابق.

ويسبب هذه التجارب _ وهي تجارب مريرة بالمنى الخاص، والمطلق _ نشأ لدى المرأة شي هذه الرواية إحساس، أو شعور غير ودى تجاه الرجل، من حيث هو إنسان ذكوري لا غير، فالزوج الذي زوجت به (حسيبة) جلف لا غير، والأخ (قادر) الذي هو أب أيضا، ليس جلفا حسب بل ليس في قلينه منوضع لرحمية، أو لعطف،أو حثان، فكأنه قدٌّ من صحفر، لا يفكر إلا بُصفقاته الشبوهة، ويما يحققه من ربح أو خسارة، وعندما غضب غضبته المُضَريَّة من يونس، باع مشاعره لقاء غرامة مالية بتلقاها من عشيرة يونس لا تزيد على ثلاثين ديناراً، فيا له من ثمن بخس ا وزكريا _ على الرغم من أنه خريج جامعي يفترض أن يكون على جانب من الثقاطة يؤهله لأداء دور أكثير لطفاء تعيقه عن ذلك أحلامه وأحلام أبيه بأن يكون رجل أعسمسال ذا ثروة، والمم سلمان ِ الذي ينظم شعراً باردِ العواطف _ إنسانَ غامض ريما كانت له يد هي جل ما حدث لحسيبة وليونس، وصاحب الدكان.. وهذه النظرة غييسر الودودة تجساء الجنس الأخرالم يُسلم منها إمام المسجد الذي مثع (يونس) من البيت فيه، عندما كان هائماً على وجهه. أما الشيخ جابر، والد حظوظ، همع أنه بيدو أقل شراً منة تجاء النساء، إلا أنه زوج بناته الثلاث بطريقة لا تحفظ لهنَّ إنسانيتهنَّ، حتى المانس التي ذكرُتُ في الرواية، وقيل إنها انتحرت (٤٣) يمزي انتحارها المأساوي إلى عزوف الرجال عنها لا لطبعها الخشن، فالرواية _ إذاً _ من هذا المنظور وسواه، لا يمكن أن تخلو من البعد النَّسُويُّ، فكأنَّ الكاتبة تتبنى، دون موارية، الدهاع عن حق الأنثى هي أن تكون من هي، روحاً وجسداً، والماسي التي أحاطت بكل من (حسيبة) و(حذام) في الرواية تسوّغ ذلك.

وعلى الرغم من أنَّ هذا المنحى له ما يسوغه في الرواية، إلا أنه ليس الاحتمال الوحيث الذي تتغنق عنه عالاقة الدلالة بالخطاب.

ولا يضوتنا أن نذكر بأنَّ العمل الأدبى، شمرا أو نشراً، ذو بنية مجازية، فهو يضع

مثلقعه أمام سلمعلة من الخيارات، لقد عبرت في أفق الرواية إشاراتٌ كثيرة، كانت رلالاتها تتوارد فيما يمكن أن نسميه انتقاد الوضع السياسي الذي كان قائما في العراق قبل غَاروه، سوآءً عبر الإنكار الصريع لأي علاقة النظام السيامي بما يعسمي ربمتــراطيـة هنا أو هناك .. أو من خــلال الإشارة إلى الجهاز الخاص، أو من خلال الإشارة الرامازة إلى ثورة (المجانين) في المستشمقي، أو لأحداث الشفب التي تم القضاء عليها بيد من حديد .. أو من خلال الإشارة إلى المسراع الدموي في أربيل وكبردسيت أن المبراق (الهبولوكسس) أو الإيماءات للمسخساوف التي تعسساور الأشخاص وتطبع حياتهم بالخوفء واتمدام

ومن الاحتمالات التي يمكن أن يتمخض عنها الفضاء الدلالي لهذه الرواية، أن تكون عبودة (يونس) من منفاه، القمسري، أو من قبره _ لا ضرق _ تشبه عودة الْهَاجَّارين العراقيين من منفاهم إلى بغداد التي تعلقوا بها، وأحبُّوها، ثعلق (يونس) بحسيبة،وحبه لها، ولملّ ما لاح في أفقهم من آمال عراص بمودة هذا الحب إلى سنابق عنهده لم يكن سوى سراب، طعلى مقرية من الصالة التي شهدت عودة هذا الحب، كأقوى منا يكون،

تحددت الحريمة، وتحدد العنف، وتحددت الفنوضي، وانشهى كل شيء، وهذا هو أحند الضيارات الهامشية التي تتراءى للقارىء على حيافة الموضوع السيابق، الذي هو الموضوع النُّسويُّ، ضدلالات هذه الرواية، لكونها كتبت بطريقة لا تخلو من التركيب قد تتعند، وتتنوع، ويبقى على قبارىء هذه الروابة أنْ يرَهْرَفُ هي أجواثها معلقا تاركا لخياله وحدْميه أنّ يستخلصنا مقها ما يستخلصانه من ممان ، وآهاق.

بقى أن نقـــول: إنَّ هذه الرواية تمثل

ملاحظات غير ختامية:

تموذجًا جيداً لرواية ما بعد الحداثة، ففيها لجأت الكاتبة إلى التركيب عوضا عن السّرد التـقليـدي، الذي يعـشـمـد التـسلسل الطبيعى Chronology وإلى السارد الذاتي، المُستسرح، عنوضنا عن السيارد كليّ الملم omniscient narrator وإلى المسرد التشظى fragmentaryبدلا من السرد المتماسك وإلى تعدد (وايا النظير، بدلا من وحدة المنظور، وإلى الثياس الوهم بالواقع من خلال اللجوء إلى تقنيمة الرواية داخل الرواية meta-fiction وإلس المنسص المستسوح open text بدلا من النص

ولذا صابت الضبارات المعاروصة أمام القارىء لشأويله، وتفسيره، متعددة، غير مقصورة على مدلول وحيد واقتريت من البناء الدرامي، مستخدمةً لغة قليلة التنوع لكون الأشخاص متداخلين في إطار الرواية الموسومة بالمنوان مكعبات الثُّلج.

وقد أشبرنا إلى هذه الملاحظات بأنها ملاحظات غير ختامية لقناعتنا بأن ثمَّة ما يمكن قدوله عن هذه الرواية في مسجسال الصديث عن الأشكيامي، والصديث عن المكان، والحديث عن اللقة، وما شيبها من تجانس يتنافى مع رواية تعدد الأصوات، وذلك يصري في رأينا لتنضمين المؤلفة شخصية السَّاردة التي تتجلي في (حسيبة) تضمينا جملها تطفى على الأصوات الأخرى، على تحو ما فعل نجيب معقوظه في روايته ميرامار عندما أتاح لصوت عامر وجدي أنَّ يفسرش ظلاله على الأصدوات الأخرى، شأدى بذلك إلى شيوع تجانس لفوي كان ينبغي أنَّ يتجنبه مادام يكتب رواية تقوم على تعدد الأصوات.

النظر في رواية تعدد الأصوات المربية،

اتحاد ألكتاب المرب، دمشق، ط1،

٣٨ . مجمود سيف الدين الإيراني، الأعمال

٣٩ . محمود صيف الدين الإيراني، شيار

واقتمة، تحقيق إبراهيم خليل، الأمانة

العامة لاتحاد الكتاب والأدباء الصرب،

عمان، طار ، ۱۹۹۲ ، ص من ۱۰۷ _ ۱۹۲۲.

سبول من الشمر إلى الرواية، المؤسسة

المربية للدراسات والنشرء بيروث، ط١٠

11 . انظر = أحسمت خسريس، العسوالم

27 . انظرت وليد الخشاب، عندما تلجأ

القاهرة/ مج ١٢، ١٥، ربيع ١٩٩٢.

٤٢ . هدية حسين، السابق ص ١٧.

الرواية للمحسرواية، مسجلة ضمسول،

للتشر، عمان، طأً ١، ٢٠٠١.

اليشاقمنية في الرواية المريية، أزملة

٤٠ . انظر ما كتبناء حول هذا هي: تيمىير

الكاملة، مؤمسة شومان، ط١٠ ، ١٩٩٨ مج

. Yi . se . Y · · ·

١ من ١٤٥.

۲۰۰۵ ص ۲۰۰۵

* كاتب وإكاديمي أردني

الهمامش

- ١ . هدية حسمين: زجساج الوقت، نارة للتشرء عمان، ط١٠٦،٢٠٠٦.
 - ٢ ، الصدر السابق ص ٨
 - ۲ ، السابق ص ۱۱
 - ٤ ، السابق من ١٤
 - ٥ ، السابق ص ١٧ ۱۸ ، السابق من ۱۸
 - ٧ ، السابق ص ١٣
 - ٨ ، السابق من ١٣ ٩ ، السابق ص ١٥
 - السابق ص ۱۷
 - ١١ . السابق ص ٢١
 - ١٢ ، السابق ص ٢٣
 - ۱۲ ، السابق ص ۲۷
 - ١٤ ، السابق ص ٤٧ ١٥ ، السابق ص ٤٦
 - ١٦ . السابق ص ٥١
 - ۱۷ ، السابق ص ۹۸
- ١٨ ، الإشارة هنا إلى شخصية منير، وهو
- أحد الشخصيات في روايتها الأولى

بيروث , ١٩٧٥ انظر ما كتبناه عن الرواية في مجلة عمان، ع ١٠١، تشرين الثاني، ۲۰۰۳ من ۲۲ _ ۲۶. ١٩ . هنية حسين: السابق ص ١٢

۲۰ ، السابق ص ۲۶

۲۱ ، السابق ص ۲۲ ۲۲ . السابق ص ۲۹ _ ۸٤ .

۲۲ ، السابق س ۸۹

٩٤ ، السابق من ٩١ ٢٥ . السابق ص ٩١

٢٦ . السابق ص ٢٢

۲۷ ، السابق س ۹۳ ۲۸ ، السابق من ۱۰۰

٢٩ . المبابق ص ١٠٥

۲۰ ، السابق ص ۱۰۷ ۲۱ ، السابق نفسه،

٣٢ ، السابق ١١١

١١٢ . السابق ١١٢

٣٤ . السابق ص ١١٤ ٣٥ . السابق ص ١٣٢

٣٦ ، السابق من ١٦٧

٣٧ . انظر= محمد نجيب التلاوي، وجهات



شفادات

نُشرِرة هذه المراسسة هي المراسسة هي المقاهي المقاهي المقاهي المسرودة المسرودة والمسرودية المسرودية والمسرودية والمسر

المبلات الثقافية العربية ؛ الواقع والطموح ميلة «عمَان» الأردنية نموذياً



كار يرفي المنطقات الجلات الثقافية في العالم الدربي بدور ريادي في جميع مناحي الحياة الفكرية ك " والأميد والسياسية، وقد ولنت الجلة الأوبية الأولى عام ١٨٧٠ على يد بطرس الهستاني وولديه سلم على يد بطرس الهستاني وولديه سلم والمناوزة والمناوزة المناوزة والمناوزة المناوزة المناو

هل معلاج الخمسينيات ظهرت سبطة الأقالبه التي اسمعها سهيل إدريس يعد مهولته من باريرس. وقد كان خطها التحريري يتجه تحر مناصرة القضايا القومية والوطنية والتحرر العربي، بعيت استقطياً خطها زمندا، مجموعة من الأفلام المطاقبات التي اصدرها على المساعد المطال بمعيدا الشامي المحيد المساعدة والاصتراكية والجوميدة، هي القابل كانت هناك مجلة دهمي التي اصدرها يوسف الخال بمعيدا الشامي المجيد المساعد المحيد المساعد المس

كما مسدرت هي لينان كذلك مجلة «الطروق» التي هرفت فيما بعد بترجهها الماركسي، والتي اعتبرت لسان حما لكل المأتميين بمختلف الأويلهم، بعيث فسعت الجهال الرجب العديد من وجهات النظر بين منقفين ماركسين لتطابح وجهات نظرهم بخصوص قضية لتيبيء الماركسية هي الفكر العربي، ومدى تناسبها وتلافهها مع معطيات الواقع العربي الإسلامي العقد والتشابك.

وخلال كل هذا التاريخ كانت بيروت في خمسينيات وستينيات القرن الماضي بمشابة الرئة الأساس التي يتنفس بها المقف المربي، في التمبير من آرائه وتصوراته وفلسفته.

اما في معمن افإن من يبن اهم الجلات والصحف الرائدة لنكر، على سبيل الثال لا الحمدر: «المورق الواشقي» للأفغاني ومحمد مبدء وبعد معمور «المروق الواشي» وقطها بأرجمة عشر عاماً أصمدر الشيخ رفيد رضا الخفائي ومحمد مبدء ووجه المورق الواشي منطقة الواشي ومتطلقة المائلة والمتكونية الحصية المائلة والمتكونية الحميمية، التي ثمانات يون الشيخ صحمد هبنه ووضيد رضا التري كانت له صلة ميكرة بالأفقائي إنها والمتعالمات السياسية، والقنطف، (۱۸۷) ليمقون صريف، والهلال (۱۸۷) لجرجي إيدان، «الجامعة (۱۸۷) لجرجي إيدان، «الجامعة (۱۸۷) لهرجي إيدان، «الجامعة (۱۸۷) واليما بعد ظهرت «الخصور» والمثل والطفور» والمثال والمتعالمة والمتعالمة

عاد بوقت في مشهدا الثقافي العربي الشماعات مجالات معرفة طبعت الساحة الثقافية العربية، ونتكو من بينها مجلة : العربرية في الكويت ومجلة «الدوحة» الأسوق على غيابها علي قطر رفاع ليبيا عجلة بالثقافة، المجلة فقد فقورت مجلات زائدة واختفت في تهاية القرن اللاشي لأسباب سيسية ومالية. ومثال ذلك، «الثقافة الجديدة» التي كان يصدرها الشاعر الغربي محمد يثيس مئذ السبعينيات من القرن

لكن التناريخ العربق ليعض هذه المجلات لم يسعفها في الاستمرارية حتى يومنا هذا، وقد تعددت اسباب توقف هذه الطبوهات عن الصدور بانتظام سواء اكانت رسمية ام غير رسمية، اما اهم هذه الأسباب التي تخيم بظلالها على المُفهد الثقافي العربي، والتي تحول عادة دون هذا الانتظام في الصدور نذكر،

- طغيان وسائل الإعلام المرئية والسموعة من فضائيات وانترنت وفيديو. - انحسار الدور الثقافي لهذه المجلات في ظل اتساء دائرة الأمية في وطننا المربي، حبث بكتفي اصحابها
 - ببيع بضعة آلاف من النسخ في محيط بشري يتجاوز عند سكانه ٢٠٠ مليون.
 - المُناخ غير الديمقراطي الذي يجمل من الحكومات العربية تشند الرقابة على هذه المطبومات.
- الأزمات المالية الناتجة عن ضمور رواح هذه المجاذث والتي حتى وان كانت إشكارها طموحة، فإن هذا الجانب يظل من العوامل الأساسية في ضمان استمرارية نظير هنه الملبوعات، وليس محدداً قاطعاً هي كل تجرية



إعلامية، لأن السؤال يظل مطروحا هي الكثير من اقطارنا العربية: لماذا تصدر فلسطين الحثلة أهم المجلات الثقافيية بالمالم العربي: الكرمان الشعراء، مشارف، بينما يعجز غيرها من البلدان العربية الى حد ما عن إصدار مجلة واحدة تنزل للسوق بشكل منظم؟

مسين موضوعنا في هذه المحملة التقصيل هي الدور التنويري والتضالي للمجاذات والجراف التقافية في الوطن العربي - أو على الأكل دور يعتما - وذلك لأسباب موضوعية بحدثة لاجاء كاروة ومتنوعة دوان ما يهمنا في هذا القام إدارة الانتباد إلى مبادرة داماته عمان القادية الزلاري الوساس ومجالة حرومية مجاونات معتمان القانوية التي مرحبة الأحادة للتوزيخ وإمساسا ما 1947 ويموازا في الما عمان الأطاقة تنسها على إصدار مجلة للأطفال في مجلة مراعم، ومجلة أخرى خاصة به الكتابة النسائية هي مجلة طابقيء التي يتراس تحريرها الكاتبة والقاسمة بسهمة السورة مم يقيض الاضابة عمان المائة عمان الكري، مبركة للدور الكبير الذي تقديم تلك الطبوعات في حياة

هكنا هنت مجبلة ممان، ومع اشراقة كل عدد من المعيومات التي ينتظرها بشوق كل من طالعها او داوم الكتابة فيها، ولا تزال مثالغة إلى يوبنا هنا من خلال هالي من من اعتداعات ويوبنا هنا من من المداها، ويوبنا هنا من من المداها، ويوبنا هنا من المراكب الله حدث المداها، الله حدث التركب ويوبنا هنا الله حدث التركب ويوبنا هنا من المداها، الله حدث التركب ويوبنا بين المراكبة اللهزين ويشخي المنافذ عن البعد الشوفيني، يعنا ما حمل المجاه على الدائن الالالكتابة والإيتماء من البعد الشوفيني، يعنا ما حمل المجاه من التقوق على الذات، والالالكتابة والإيتماء من البعد الشوفيني، يعنا ما حمل الحدث التقوق على الذات، والالالكتابة والإيتماء من البعد الشوفيني، يعنا ما حمل الحدث التقوق على الذات، والالالكتاب من من المداهل التركب محتصياً مامنا مع ومحلي وطلب التقوق على الذات، والارتباط المنافذين العرب القاطبة، ويؤلاد مبد الله عدمان الثلاثان التركب خصصياً مقدم يواطنان مقطبي وطلباً المداهل المداهلة والاجتماعية إنصاباً كما يعترف في السياق لكن القام من توقعاتنا وادنى منا تحقق - وصبح حقيقة ملموسة الكامل والمداهل الموال المداهل المداهلة المداهلية والاجتمامات مناهلة المواهلة المداهلية المداهلية المداهلية والاجتمامات مناهلة المداهلية المداهلية المداهلية المداهل المداهلة المداهلة المداهلة المداهلة المداهلية المداهلة المداهلة

وسؤهراً فقطه، تضاجئنا الجلة مصنّان «اتها كنالت بإصدارها كتاب صنان في مجلدين ضفهوي من القطع الكبين بيشتمل الجلد منهما الذي يقع في (١٩/ صفحة) على التنزين وثلاثاري حواراً قطافياً في الرواية والقطه والفكر والفلسفة، ويضم الجلد الثاني التي يقع في (١/ صفحة) لميمة والكرت حواراً تشطيعاً في الضمر والفنز الشكوليان والشرح.

وهذه الموارات سبق لمجموعة من كتّات مجلة دعمان؛ أن أجروها مع عند من البدعين والفكرين والفلاسفة والباحثين والثقاد العرب من المجعد الى الخليج، من بينهم عند مهم من كتاب الجلة ذاتها او من غيرهم، وذلك منذ العند الأول من عمر صدور الجلة .

وتمثير هذه التجرية مشروعاً تشاهياً طموحاً من يعن مشاريع اخرى تنوي سجلة ممان إصدارها، بهنف لفطية اللميد الثقافي العربي على كافة الأصدة من تصوص ابدامية تتناول القضايا الثقافية المفاصرة بوراسات سميقة للعديد من الأصدارات الثقافية البارزة محلياً وديياً ولياً يأنها ينام التعديدة للرياس تحريباً في المالية من الله مسائل لعجلد الثناني.

واللاحظ بصند طبيعة هذه الحوارات النشورة ان المرآة المربية الكاتبة تحضر عبر ثمانية أصوآت نسائية قفط هي الروائية والاعلامية ليني الاطرش والروائية ثانيا خوست والروائية سميحة خريس والقاصة مصودة ابو بكر والقاصة فوزية العلوي والشادرة ثرنا ملحس، والشائة الشكينية تمام الأكمل شموطه، والشاعرة والفائلة الشاعيلية والروائية مسون صفر القاضي، في قابل ماطانة ومسين موسا وجوابلياً نشرة من بينهم واسيني الأعرى الحبيب المسالج، انواز الخراطة بنيل طبيعات محمدة البرائي، محمد غز الدين الثناري، احمد بورفور، حالم الممكن، سعيد يقطين، حسن الهون، محمود طرشولات عبد العزيز المائح، محمد على شمس الدين، قاسم حداد، محجج القاسم، معموح معروان ميد الوهاب الهيائي، المتوكل عله، سليمان الميسى، علي جمعر العلاق، مردد البرغولي، احمد بخيت، شوقي عبد

ه حيوريسة منزوج بعيض. وقيد في هنا المند أن أنفد ملى أننا نفتقد كثيراً لنظير هذه المجلات في وطننا العربي بالقاييس لياهاء مجلة عربية لكل الأدباء العربية لا مجلة تعرفينية طبيقة الأفق مجلة غير ناطقة بلسان هذا النظام او ذاك من خلال طبيعة الباد النشورة والتي لا نجد فيها المقضد المعاركة للإنظام السياس في والان

وما فقمتي لكتابة هذه الورقة، كنالك، هو هذا القراجع الهول هي دهم الطبوعات من طرف جهات رسمية (مجلس بلدي، مجلس جهة، مؤسسات حكومية اخرى ها اكتر من علاقة بالجناب الثقافي والتربوي)، الا ان العمورة ليست قائمة بالكامل، فقد نجد بعض المول العربية التي تصدر عنها قرارات لقتضي بتصويل او دمم بعض الجلات القدافية هي ظل هذا الوضع القالم الذي تعيشه تلك الطبوعات والذي يهدها بالالقراض لا محالة ان ثم تتشاطر جهود الجميع من إجل ذلك.

وهذا ما تجده لدى أمانة عمان الكبري بالأوان بميت غمت مؤسسة حكومية لها اهداف استراتهجية بعدة المرى التاتهمة والتقفيف والدين الاهمامي التنويزي، مما مكنها من عمام المقول في فسويل المراد الادارة المعادة الوسائلي للمسه على اكثر من مصيد في يلينان وجهاستان الجهوز في الفريد فرويد، وهكا عنت ثلث المؤسسات الإدرائية مع الوقت اذان والأطلاق ويتنبه متحجرة بعيث شاب من امتماماتها، في زحمة العمل الاداري الصرف، الجالب التقافي الذي ظال تقطد مؤجلة الى اجل غير مسمى، من شا بدا لي أن تجرية أمانة عمان السنحق كل تقويد بإصرارها الكرن على استحفاد الهيد، التنويني في استراتيجية عملها، وذلك من خلال امسارها المجلسة

بيرسو، وينتهي من يصنون بحجلة وممأن التي استطاعت أن توسع الرقمة التي تحرفها بين مثقفي الوطن العربي من الحيما، إلى الطليع، في زون عربي يقيد الكساح مجلات ومعلوهات في الازواء والعليخ وعالم الرأة والجنس، وطموها أن تحدّو مؤسساتنا العربية حكومية إو غير حكومية (مجالس بلدية، مجالس الجهات،) هذو وامائة ممأن الكبري، في اهمية استحطار البعد الثقافي في

^{*} كاتب وأكاديمي من المفرب

فه الكتابة والكتابة البيفاء

طراد الكبيسيسي أ

جاك دريد؛ إلى التعارض بين الحديث (الشفاهي) والكتابة، هيرى التظريات اللقوية في موقع الشكل الأول أو الرئيس للفة. أما الكتابة هما هي إلا نسخة عن الحديث. ذاك أنَّ الحديثُ مرتبط بالوجود. فحتى تكونَ هناك لفةُ مُتحَّدثُ بها لا بد أن يكون هناك شخص يتحُّدث. وهذا يمني أنَّ فكرة الكينونة أو الوجود، مركزيةٌ في جميع أنظمة الفلسفة بكُّءاً من أهلاطون إلى ديكارت. إنَّ الوجود جُسْزُءٌ من تصارض ثنائي، الوجود / العدم. وهيسه يُضضَّلُ الوجودُ على العدم. ويراتبطُ الحديث (الشضاهي) بالوجود. والاثنان، الحديثُ والوجود مُفضَّلان على الكتابة والعدم

> وعن الفحرق ببن التحواصل اللفظى (الشفاهي) والتواصل الكتابي يقول كمال بكداش: بالرغم من أنَّ التعبيرين يَسْتعملان نظاماً مرجعيًّا واحداً للغة، إلا أنَّ الشرق بينهما بوصفهما شكلين للفة واحدة، يكمنُ في طبيعة القنوات المُسْتَخدمة. فضى الأقنية الستخدمة خلال التعبير الشفهى وجهأ لوجه وتشمل النواحى اللفظية والصبوتية الْمُوافِقَة والحركة الإيمائية، أما التمبير الكتابي فينحصر هي قناة واحدة هي القناة اللفظية أو اللفوية.

> ويضيف إيتالو كالفينو: (إذا تضعُّصننا بدقمة التسمارض الشسديد بين المكتموب واللامكتوب فسندرك تمامأ ماهية المالم المكتبوب، ولا يمكننا أنَّ ننصى بأنه عبالمُّ مصنوع من كلمات، مُستَخَدِمةُ تقنيات

وإستراتيجيات اللِقة، حسب هذه الأنظمة الخاصة التي تتُحكُّم في الماني والملاقات بين المداولات،) وقال: لكنَّ صالمنا اليومي يظهر لنا بأنه مكتوب بموزاييك لفوي، كحائط مُنطَّى بنشوش جدارية، مليثة ينقوش مُتراكبة؛ طرس ذي مهرق حَفْرَ عليه وكُتبُ عُدَّة مرات.}

ويضهم رولان بارت الكشابة بوصفها تنميراً لكلِّ صوت أصلى، أو كل تُقطة أصل. ويُحررها من عالاقتها بالقارئ. ويرى فيها الكان المايد، المُركبِّ، المالب، الفضاء الذي تضيحُ هيه الهويَّة الْسُقطة للقارئ. أو الهوية المُتخبّلة للكاتب، الكتابةُ هي الفضاء الذي لا يتربدُ شيه معنيٌّ " لاهوتي" واحد. يبدو كأنه رسالة للمؤلِّف، بل الفضاء المتمدد الأبماد الذي تمتزج هيه

آثارً متباينة وممان مُرْجُأة ودوالٌ حائرة، ومبدلولات مسرعان ما تنظلب إلى دوال لا تكفُّ عن التوالد،

وقال دريدًا: إنَّ كوني أكتب، يعني أني أنتجُ علامات تُؤسس، بدورها، نومناً من الآلية الانتاجيةُ التي لا يمنعها غيابي، من حيث البدأ، عن أداء وظيفتها بأنَّ تمنع نُفْسَها للقراءة وإعادة الكتابة على السواء، إنَّ الكتابة لكي تكون كتابةً، لا بد أنَّ تستمر هِي أَنْ " تُضَمَّلٌ " وأَنْ تكون مضروءًة حتى لو كان ما نُسمِيه مُؤلِّف الكتابة غائباً.

ويقول الكاتب أندرياس هوكلسانك: إنَّ وضعى لظاهرة شفهيَّة بالكتابة، لا يوجد هذا الوصف إلا في الكتابة، وباختراع اللغة المكتوية والتجريد والنفى والمالم المنطقى، فَقُدُّنَا * أَحاديُّة * الحضارة الشفهيَّة من أجل " الثنائية " الوصفيّة، وعلينا اخترام مفهوم الخلود للخالاص من الانقمسام المقيت إلى قسمين في عمليات تفكيرنا " العلمي". وقال: (واللُّغة المكتوبة في الأساس لغة ذاتية، وهي تقتصر في مُدّركنا الحسّي للواقع الخارجي على حاسة البُعسُر الذاتيُّة. ولا يمكن لأحد أنَّ يُفتُّدُ حسنات أو فضائل اللفة المُكتوبةُ في أشكالها منّ الأدب إلى الرياضيات، ولكنها أيضاً تعزلُ الناسُ بوضع نَفْسيها بينهم. وإنَّنا نُعظع ثمناً لمحجزةً

لا سيما وأن الكتابة تضرض على اللغة خطيَّةً وتَتَابِعاً ووجوداً فيزيقيًّا في المكان. وهى خصصائص لا يملكها الحديث (الشفوى)، بل إنَّ الملامات السمعية _ الرامسانيسة _ تميل إلى أنْ تكون رمسزية الخصائص _ بلغة بيارس _ بهنما تميل الملامات البُصرية _ المكانية، إلى أنَّ اكون إيشونيَّةُ الخصائص، ومن ثم ستكون كاتنا الملامتين، ضمن الكتابة، دائمتي الحضور وقادرتين على الدلالة.

الرقميَّة (الديجيت).

ويحسب دريدا: إنَّ طابع الكِتابة يُولُّدُ هجوة بين النص وأيّ معنىُ مُوحَّد، فإذا لم يكن النص ومبعناه نفس الشيء، لا يمكن أن يكون ثلنص أيَّ معنىُ نهائي وأَحْيـر، والواقع أن الكتابة من طبيعتها، بل من طبيعة اللغة، آلاً تظلُّ محصورةً هي بعض البِّنيَّات المنونة الخُصوصيَّة " ويقول دريدا أيضاً عن الكتابة كما كانت تتصوّرها المجتمعات الشرقيَّة، إنَّ ألفاظها وعروضها ومسلماتها ليسب ألفاظ الرواية اللقوية الشفوية المهيمنة وشروطها ومسلماتها . بل هي ألفاظ الكتابة نفسها وشروطها ومسلماتها. إنها تقوم بعملية التواصل ليس بوصفها بديلاً عن الصوت. أَيْ شَفُوياً، وإنَّما يُصِيريًّا وقرائيًّا وبالطريقة

التي نقيراً بهنا بعض الروايات مثل روايات كريستين بروكسرز وجسويس وبيكيت ومالارميه

والكتابة بطبيعة الحال، شكلً من أشكال (الارتجال) إذَّ يصل الكاتب بعد صياغته لهدف ما، إلى الحقيقة الدائمة للقة. ويفعل ما يستطيع بمجموعته الواسمة من مواد الدرجة السابقة الاستخدام، وقد قال هولم " مُستخدماً صورةً في التفكير حول الكتابة الحديثة: (إنَّ الشعر فسيفساء من الكلمات لا أكشر ولا أقل.. وعلى جميع الكُتَّابِ تكييف أغراضهم بما يتثلام مع ما هو متوفر، كما يقمل صاحب الصنائع،)،

هذا ويُميّز كلود ليضي شتراوس تمييزاً حاداً بين الفن والارتجال ويمشرف بأنه لا يمكن إلغاء عناصر الصُّدَّفَة الناشئة من المناسبة، أو غرض الأثر الأدبي، لكنه يذهب مع ذلك إلى أن الشيءُ الذي له تأثير جمالي لا يتحقّق ما لم تتوازن " الأحداث ". أحداث التجرية عبر المتكلم فيها مع " الشركيب (نظام من المسلاميات) يعمل ضيمًن الأثر الأدبي بجملها مفيدة.

دين الكتابة قيل: لم يُعْطُ كاتبٌ أن يختار كتابته في نوع ممين. هنحت ضغط التاريخ والتراث تتوطَّدُ الكتاباتُ المكنة لكاتب ما. إنَّ الكتابة حرية ليست إلاَّ للحظة. ولكن هذه اللحظة هي من أكثر لحظات التاريخ وضوحاً، لأنَّ التاريخ هو دائماً، وقبل كل شيء، اختيار، وحدود هذا الاختيار، وما دام التاريخ يُشتقُ من حركة دالَّة يقوم بها الكاتب، هالكتابةُ تلتصق بالتاريخ آكثر مما تلتمين به أية شريحة أخرى من شرائح

وقيل: إن الكتابة أو كتابة عدم الكتابة هي في نهاية المطاف احتماء من القلق.



وريمًا هي استشمار لخطر الانهيار الذي ينتجُ عن ألكتابة، فها هو (بيرس) يتَّهُم نَفْسُهُ

بالامستغراق بالحُلم. ويروست بالاستمسلام

للذات السطحية، وبارث بإعداد هوائمُ أو

أماكنُ للكتابة. وبيرك يُسميها: اختراع

(رحيل). وذلك كلُّه في نهاية الأمر بقصد

إرجاء، أو تأخير لحظَّة الكتابة، أو ببساطة

أكثر، بقصد الاحتماء أو النجاة،" وكان

مارسيل بينايو يبتنى هي كتابه ذي العنوان

الساخْسُ: (لْلَاذَا لَمْ أَكَثْبُ أَيًّا مُنْ كُتُبِي)

الإجبابة على معسالة استحالة الكتابة. إذَّ

يؤكد أنَّ ما كان يصبو إليه هو إيقاظُ شيء

من الاضطراب حتى وإنَّ كان قليـالاً وبشكَّل

مؤالت الدى أونتك النبين يُقبلون على المُمَّالية

الأدبيئة بشكل هادئ مطمئن." والحال أنَّ

(بينابو) يتبنَّى القلقُ البروستي (نسبـة إلى

بروست) كحاثل دون كشابة (كشابه) الذي

يختمه بهذه الكلمات: (وهكذا هَأَنَّ كَتَابِةُ أَنَّ

أحدُهم يُريُد الكتابة هو كتابة بحد ذاته.

وكتابةُ أنه ليس بمقدوره الكتابةُ هو أيضاً

أما فيماً يخصُّ القَلقُ فقد أوضح " كير

كجارد " الاختبلاف الجوهري بين القلق

والخوف من خلال عرضه لوضع آدم حين

كان على وشك ارتكاب الخطيث، الأولى:

(هكذا وكما جاء هي سنضرا التكوين، يقولُ

الإلهُ لآدم: " لكنْ يجبُّ عُليك أنْ لا تأكل من

هاكهة شجرة الخير والشرّ عده، " ومن الواضحُ أَنَّ آدم لم يكِن يَضْفُهُ مَعَانِي هُذُه

الكلمة، إذَّ كيف يتسنَّى له معرفة الفرق بين

الخير والشر إذا كان التمييزُ بينهما لا يقع

إلا من خلال اللَّذة المترتبة على تتاول تلك

إنَّك ميِّتُ لا محالة " هما الذي تعنيه لأدم

مضردةُ (صوت) إذَّ لم يكنَّ آدمٌ يضهمها.

الضاكهة. ويعد ذلك تأثى كلماتُ الحُكُم

بدوره كتابة)،

والرعب الذي شُمَر به آدم لم يكن إلاَّ بسبب القلق لأنَّ آدم لم يفسهم مسا تُمُّ لفظه من

كتابة كامو، وموريس بالإنشو، وجان كايرول، أو كتابة ريمون كوثور، ويقصد بالكتابة البيضاء: الكتابة الحيادية المُسمَّاة درجة الصغر من الكتابة أيّ كتابة الفياب _ غياب كلِّ إشارة .. شكل نقي، أو هي (آخرُ مرحلة من مراحل صُلبٌ الكتابة تلي خطوة خطوة تمزُّقَ الشعور البرجوازي. أيُّ أنَّها كتابات تحاول الإجابة عن الإشكالية (الأورفية) للشكل الحديث؛ كتاب دون أدب. ويقصد بالاشكالية " الأورفية " نسبة إلى أورفيه ابن أبولو_ (أشهر موسيقي في العصور القديمة) _ أي إشكائية من يريد تصقيق شيء لكنه يضيمه من شدة لهفه إليه.

وقال: كأنا مدينون أوريس بالأنشبو بقرضيَّة اللسان الثالارمي، هذا اللسان هو (أورفيه) الذي لم يستطع إنقاذ من يُحبُّ إلا أ بالتخلِّي عنه، وهو مع ذلك يلتفت قليلاً إلى البوراء. إنه الأدب عبلس أبدواب (الأرض الموعودة) أيُّ أبواب عالم دون أدب ا

وقال: في هذا الجهد للتحرّر من اللسان الأدبى، حَلَّ آخَـرُ: (أَنْ يُخْلُقَ كَتَابَةُ بِيصَاء مُحَدِّرِرةً من كلَّ عسبودية لنظام معين من اللسان. وإذا كانت كتابة مالارميه تقترض الصمت مُصادرةً. فأنَّ كتابات أخرى ككتابة بروست وبريشير وغيرهما، كلّ منها بطريقتها الخاصة تقوم على وجود طبيعة اجتماعية. أما الكتابة الحيادية فأنَّ شرطها السناعة. ولكن الصناعة الشكليَّة هذه المرة ليست في خدمة إيديولوجية مُنتصرة. وإنما هي صيفةً وَضَّع جديد للكاتب، هي الصمتُ نمطأ من أنماطُ الوجبود، ومن مسوء الحظ

كلمات وهذا هو غموضُ القلق بعيته .) وهناك ما يدعوه بارت بالكتابة البيضاء:



أنَّ الكتابة البيضاء هي أقلُّ الكتابات أمانةً. إنَّها كتابة تُولدُ لتحلُّ محلُّ لسان غيس مُحدُد، الكتابة البيضاء _ أو الكتأبة في درجة الصفر _ هي التي تُمثِّلُ الحدُّ الثَّالثُ. الحدُّ المُحادِد أو الحَدُّ الصفر .. حين يضعُ بعضُ اللفويين حدُّ المُطبيَّة: (المُفرد _ الجُمْع / الماضي _ الحاضر).

وعن البياض في الشعر، قال د، صلاح فضل في قصيدة لمحمد الماغوط: (هذا البياض التالي لتلك الكلمات يُشير إلى وظيفة (المجال الحيوي) لها، إذ لا يرتبط بأيَّة ضرورة إيماعيُّة أو نجوية، الأمر الذي يجعله الوعاء غير المتطور الذي تُتَبِنَّين فيه الجملة الشعرية وتتضع معارقتها للجملة اللقوية..) (هإذا كان الشعر يقول بالصوت، ضأنَّ هذا البياض الْمُتوزع على النص يدُّلنا على أنه يقول أيضاً بالصمت، وريما كان قولُ الصمت أشدُّ مضاعفةً وكثافة لأنه في تحليقه فهما وراء اللغة يطمحُ إلى أنَّ يلتقطُ حركة ألروح..) (هإذا اشتبكت بنيةً الزمان الداثري مع المكان المروي وارتبحا الصسمت بالصورت أصبحت المقارقة تُعبة النص الشعري إذّ تؤدي إلى اجتماع الأضداد على مستوى واحد

وعن موجة البياض في الشمر المراسي الحديث قال الشاعر جالك دويان:

" كَتْبِتُ قَصِيدة البياض واختبرتُها وهي بالنسبة لي مثل لون الأرض حين يتجوهر النُّون ويُنقَّى، إنه اللون الجوهري. البياض الشمري كأن تتوهيج الكتابة وتسطع كخيط من ضوء، لكنَّ اليوم تجريةً قصيدة البياض هَٰتُدتُ الكثير من جديَّتها وصمويتها ووقمت هي الاستهلاك، ومن قصيدة البياض_ مثالاً

للشاعر؛ الزهرةُ (١) الفراغ امتالاءً أسماء الموت الخفيف (٢)لا شئّ موي السؤال العدد

(٢) إذا لم يكن جسدُك تشكيلاً حتى اللانهاية إنه الموتِّ اللَّهُ الشُّبَّةُ

من حجارة وعظام _ وصرختك وهكذا يمكِّن القول في البياض الفاصل بين شطري البيت في الشمر المربي التقليدي (العمودي):

التمييز بون الشمري والنشري. وذاك بّأنّ

سواد بیاض سواد فالبياضُ ليس مجرد فاصل بين جملتين إيقاعيتين موسيقيتين فرضته طبيمة الْإنشاد الشفوي حسب، بل مرضته ضرورةً

يتمظهر الشعرُ، فضائيًّا، بما بُباينُ آجناس الكلام الأخرى. أي (تَبُنْينَهُ) فضائياً في الكتابة وهق البنيَّة الْإِنْشادية قبل الكتابة، أيُّ في صورة المسواد على البيساس بشكل وحدات متوازنة أطقيا وعموديا: _ '_أفقياً

أما في الشمر الحنيث، وحيث لم تُعُد ضِيرورةً لَفاصل بين الشطرين، كما لم تُمُدُّ ضرورة لبينونة الشعر عن النثر، فقد جُعل البياضُ في القصيدة الحديثة: بنِّيةٌ ودلالَّةً مغايرة. فيهو كبنية صار جزءً من بنية القصيدة أو من هُضَائها، وكدلالة: صار للبياض مداليل عدَّة، لملَّ أقربها هيَّ دلالة الصيمت: الصيمتُ الذي هو أبلغٌ من الكلام أحياناً. ومنها أنَّ البياض التروك بياضاً، متروكً لكي يملؤه القارئ بما يراء مناسباً. أَيُّ أَنَّهُ (البِيَّاسُ) فَضِياءٌ مَفْتُوحٍ مُهِيًّا لأَنْ نملأه بالمدواد (الكتابة) كحواشي المتون في الكتب. أو نماره بالصيمت، كالبياض الذي نتركه في الكتابة مُتقصّدين؛ بياضاً داّلاً على ما لا يمكن أنْ يقال. أو نتركه للقارئ

وتأبيداً تُقولنا هذا، نورد النص التالي في تمريف اتنص للسيمهائي الأيطالي إمبرتو إيكو. قال في تمريف النصّ: (النص نسيجَ مَن الفـضـاءَات البيـضـاء، والفـجـوات التي يجِبُ ملؤها . ذاك أنَّ الذي أنْتِج النَّص ينتظرُ دائماً مَنْ سيملأ تلك الفضاءات البيضاء

والفجوات، وهو إنَّما تركها لسبيين: أولهما: لأنَّ النصُّ إواليةٌ بطيشة تعيش على فائض قيمة المنى الذي يُدخله فيه التلقي، وثانيهما · لكي يمرُّ النصُّ، شيشاً فشيئاً، من الوظيفة التعليمية الى الوظيفة الجمائيَّة، يتركُ للقارىء المبادرةَ التأويليةُ.

ملحق (١): أورفيوس

ليملأه بما يشاء،

أورطيوس لسانُ الطبيعة، ونجيُّ الآلهة. ووحى السماء إلى الأرض. ومساحب القيثارة ذات الرنين والأنين، كان يصرف شتشيع الحياةُ في الصَّخَر، وتسكن الوحوش إليه. والأشجار والطير تسير وراء، ويقف أبوللو في مركبته النعبية (الشمس) يسمع ويطرب. وكذلك ديانا تنزل من مركبتها القنضية (القنمر) لتلبث مُنيبهة بباب أوريفيوس، وكنانت له زوجة أجملُ من روعة الشَجّر اسمها يوريديس،، مصدر إلهامه، ومعين عبـقـريته.. وهيما كانت يوماً تجمعُ أزهار البريَّة مع جُمَّع من أترابها لدغت أَقْمَى هَائِلَةَ قُدُمُهَا فَأَنْطَرِحَتَ أَرْضًا مَيْنَةً.

أما أورهيوس فراح يمنعي للوصول الي بلوتو إله الموتى في الدار الأخرة (هيمدز) وبعم عناء شديد وعبور عديد من الأنهار المعطة بالجُّصيم. يصلُ الى بلوتُو مُستعيناً بقيثاره وموسيقاء هي كسب عطف البشر والحيوان والصجر، فيعطف عليه للوتو ويُعيد إليه زوجه يوريديس بشرط ألآ يراها حتى تخرج من (هيدز) _ ولا يلتفت وراءه حتى تُغادر دار الموتى، لكنّ أورهيوس _ وقبل نهاية الطريق، يُوجِس خيصة _ من أن لا تكون يوريديس التي تتبعه وريما ضلَّت الطريق، فينسى شرط بلوتو. ويلتفت فجأة خُلِّفه فيراها باسطة ذراعيها نحوه. ثمُّ تنشى راجعةُ الى الجنحيم (هيدز)، وهكذا يرجع أورضيوس خائباً الى دنياه، ثمُّ لمَّا يموت أورفيوس ويُنقل الى الدار الآخسرة (هيدر)_ يلقى يوريديس، فتضرح به أيَّما ضرح، ويعيشان___ في الجعيم _ عيشة سعيدة ا

عن كتاب الهلال: (أساطيس الحب والجمال مند الأغريق) ١٧/ پونيه ١٩٦٥ _ دريني خشبة ملحق (٢)؛ موريس بلانشو: نظرة أورفيه

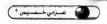
أما موريس بالأنشو هياري في أسطورة أورطيه ونزوله الى أعماق الجحيم طلبأ لأوريديس لأنها _ كما رآها _ تُمثِّلُ اقصى حَّد يصل إليه الفنِّ، لكنَّ عمل أورشية هذا لِم يُكن ليشوم بتأمين أقربٌ نقطة أو أقَثُمُ نقطة من اللهل إنَّما لكي يُعيد النهأر، حيث بِمِنْسُهُ النَّهَارُ شَكَلاً. إِنَّ مُشْكِلَةَ أُورِهِيهَ أَنَّهُ يقوى على كل عمل ما عدا النظر ألى وُسُطُ الليل في الليل. وحمَّنب المثيولوجيا اليونانية القبيمة: لا نقدر أنَّ نقوم بعملٍ ما لم نَفَعد الأختبار التجاوز الحد الى سواه، وهذا الاختبار حسب اليونانيين ضروري للعمل: اختبارَ يُوْضَعَ فيه المرءُ (اورفيه) تحت امتحان الممل المُتجاوز للقياس، ولكنّ مصير أورفيه _ بالرغم من خضوعه لهذه الشريمة الى _ يُهْدُمُ بِسبِبِ الشَّفَاتِهِ الى الخُلُّقِ. أوريديس، أيُّ أنه خَرَقَ وتجاوز ألشريعة منذ خطواته الأولى الى الجحيم فيكون مصيره الموت. الموت الذي لا نهايةً له،

لقد أتي أورفيه يبحث في الجحيم عما بِراهُ يِجِعلهُ سعيداً: أيَّ (أنَّ ينظر في الليل الى ما يخفيه اثليل. اثليل الآخر) _ لكنه وبسبب قلَّة _ أو قُفِّدانه الصبر _ يضيعُ وتضيعُ أوريديس في الفناء أيضاً.

عن (الأدب الفرنسي الجديد) تفايتان بيكون

* كاتب من العراق





كلُّ من أحب ً الشعر وطرب له يستطيع أن يكون شاعراً؟ وهل كلُّ من استمتع بضراءة الروايات والقصيص يملك أن يتحول الى روائى أو قاص إذا قرر ذلك، 9

مَّثل هذه الأسئلة يبدو أنها ستظلُ مطروحة للأبد ما دام هناك إبداع أدبي . فمشاهير الكتَّاب في العالم يواجهون يوميا في مقابلاتهم وعن طريق بريدهم مئات الأسئلة، تدور كلُّها في محصَّلتها النَّهائيَّة حول الطريقة التي يُستطيع بها الفرد ان يكون كاتباً، سواء حين يتم سؤالهم عن الطريقة التي يكتبون بها، أو عن النصائح التي يقدَّمونها للكتَّاب الشباب

والإجابات عن هند التساؤلات لا يمكن إصصاؤها، فقد كُتبت حولها مجلّدات في مختلف أنحاء العالم قديما وحديثاً، تتمحور غالبيتها حول ركيزتين للكتابة الإبداعية هما : الموهبة الفطرية من جهة، وسقل هذه الموهبة بالتدريب والران من جهة

وإذا كان هناك اتفاق عام على ضرورة استلاك الضرد للموهبة الفطرية للكتابة كي يصبح كاتباً، فإن هناك تقديرات متبايئة لأهمية الموهية ودورها في الممل الإيداعي. فهناك من يعتبرها المامل الحاسم الأكبر، فيما يعطى التدريب والمران أهميّة ثانوية، بينما يرى أخرون أن الموهبة ليست سوى أرضية ونقطة انطلاق، وأن ما يجعل الكاتب مبدعا حقاً هو الثعلم والتدريب ومواصلة اكتساب المارات.

المقيقة أن النظر تختلف أشكال الكتابة الإبداعية بمنظار واحد فيه الكثير من التعميم والتبسيط الذي لأ يراعي الغروق الجوهرية بين كتابة الشعر مثلا وكتابة القصة أو الرواية.

فالمهمية الضطرية تؤدي دوراً حاسماً هي كتابة الشعر تحديداً أكثر مما تلعبه في كتابة القصّة أو الرواية، فموهبة كتابة الشعر هي أشبه بموهبة الموسيقي أو موهبة الفناء. فالتدريب الستمرّ لا يستطيع أن يخلق صوتا جميلا، ولا يستطيع أن يصنع اذناً موسيقية، بل يستطيع أن يصقل الصوت الجميل اصلاً، والأذن الموسيقية المجبولة أصلاً على التقاط النفمات والتفاهل معها، وتخليقها بتوليفات شتى.

الشاهر هكذا، يملك في فطرته تلك القدرة الفريدة على تحويل الكلمات الى موسيقى، أو تشكيلها صوراً، أو إعطالها ايحاءات وظلالا جديدة.

وقد بخطئ الشاعر الوهوب بالنحو والصرف، وقد يقع في اخطاء املالية في بداياته، تماما كما قد يخطئ صاحب العنوت الجميل في التعامل مع القامات الوسيقية، أو في استخدام طبقات صوته، لكنَّ تدارك هذا وذاك هو من صميم مهمة التدريب والصقل والتعلُّم والمرانَّ. أما مكوِّنات الموهبة والمُطرة فلا يمكن اكتسابها من الخارج، فهي جزء من جبلة الإنسان ويصمته وملامحه التي لا يد له في صنعها.

لكنَّ الحالُ بالنسية للقصَّة أولاً والرواية ثانياً مختلفة عن الشعر. فإذا كانت المهبة ضرورية لن يسمى لكتابة القصَّة والرواية، هإنها تأخذ في هذا المجال مضموناً يختلف عن مضمونها في كتابة الشعر، فهي هذا أقرب إلى الرغبة القويَّة والإرادة الواعية والقرار الذاتي. كما أن حجم الحرفية وأثر التعريب المستمر واكتساب الأدوات التقفية للكتابة يبدو أشد دروزًا، وهذا ما يفسر بوضوح وجود مراكز في الدول المتقدمة تعقد دورات متخصصة لكتابة القصة أو الرواية أو السيناريو السينمائي، بينما لا يوجد مثل هذه الدورات التي تملُّم كيفية كتابة الشعر.

صحيح أن هناك أرهادات ونصائح وملاحظات كثيرة وضعها شعراء مشاهير للشعراء الجندء لكنها في مجملها تنصب على كيفيَّة اكتشاف الشاعر الكامن داخلَ الذات، واستبطأن منابع الشعر المركوزة في الفطرة وتضجيرها وإطلاق طاقاتها. بينما كتابة القصنة والرواية والسيناريو عملية مختلفة تمامأ، يؤدي فيها العقل الواعي والتحضير السبق والتخطيط الدقيق والدراسة وجمع الملومات دوراً بارزاً وإساسياً، يتجلَّى في الرواية والسيناريو على وجه التحديد اكثر مما يتجلَّى في القصَّة القصيرة التي تقترب في أحيان كثيرة في طريقة كتابتها من كتابة القصيدة.. والذي يتابع تطور الرواية العالمية في المقود الأخيرة يكتشف بوضوح حجم الحرفية، وحجم التحضير المبق، بل حجم الورشة التي يقيمها الروائي قبل كتابة روايته وأثناءها، وينزك أن الرواية هي في حقيقتها مشروع بناء كبير، يستلزم الكثير من الجهد الذي لا تلعب فيه الوهبة إلا دور الضرارة، أو المحفّر، فيما يحتل المران والتدريب واكتساب المهارات الحرفية المور البارز في هذا المجال، وهذا ما يؤكده المديد من الرواليين الكبار : فإيزابيل الليندي ترى أن الكتابة مثل التمرينات للرياضيين فالكاتب بحاجة الى أن يكتب كلُّ يوم شاماً كحاجة الرياضي الى الشدريب. فيما يركّز دان براون على ضرورة معرفة تضاصيل الموضوع الذي يكتب عنه الروائي وجمع كل المعلومات عنه، أما ماريو برغاس يوسا فيرى أن الوهبة هي نقطة الإنطلاق الضرورية، لكنه يركَّرَ على الْهارات التي يحب على الكاتب اكتسابها مثل الأسلوب وطرق المسرد، والتعامل مع الزمن الروالي ووجهات النظر والتحولات في السرد واستبطان الشخصيات الروائية وغيرها مِن الحرفيات المطلوبة للتعامل مع هذا الفن من هنون الكتابة .

من الواضح أن تطوّر الزمن وإزبيّاد تمة بدات الحياة يُدخل تعديلات جوهرية على أوجه النشاط الإنساني كافة، ومنها الكتابة هإذا كانت الرواية في الماضي القريب هي انعكاساً لتجارب الكاتب الشخصية : عاطميا أو اجتماعيا أوسياسياً، ولا تستلزم اكثرمن سردها بأسلوب ادبي ولفة سليمة وتشويق مناسب فإن الرواية عي الوقت الراهن اعقد وإشمل وأكبر من التجرية الشخصية مهما كان عمقها، ويكفي قراءة "العطر" لزوسكيند، أو "الجنرال في مناهة " الركيز أو " شيفرة داهنشي " لدأن براون أو " حفقة التيس " تاريو بأرغاس يوسا، لنتبين أي عوالم ترتادها الرواية الحديثة وأي مهارات ينبغي اكتسابها كي فكون المرء روائماً.

أما الشعر فسيطل بالا ربب المثل الشرعي للمؤهبة والناطق باسمها والدال علي وجودها. وفي كل الأحوال يظلُ هناك قول صالب وبقيق مفاده؛ قبل أن تكون كاتباً جيداً بجب أن تكون قاربًا جيساً .

* كاتب اريدى

ينون الافطهاد والعظمة في رواية أدب لـ بله يسن



".....دلك لأنه مريض بهذه العلة التى يسمونها الأدبء

فهو لا يحس لنفسه، وإنما يحس للناس،

وهولا يشعر لنفسه وإنما يشعر للناس.....

لا يعيش لنفسه وإنما يعيش للناس" (ص ١١).

إحِمال الصورة في الرواية:

هي رواية أديب لطه حسون نرى المبدع حبن يكون مضطرباً بداء جنون الاضطهاد والمظمة المصروف حالها بالقصام من نوع البارانويا، فأديب مولود يصعيد مصر، دميم الوجه مقوس الظهر، جاحظ العينين كأنما مسوى على عنجل، أحب ابنة عنمنه وتقندم للزواج منها ورفضته لقيحه، وتزوج من حميدة فتأة من القرية أحبته ومنحته الكثير من الضضل، مولع بالكتابة والإبداع حتى يسقط القلم من يده من كشرة الإعساء. حضر للعمل بالقاهرة والدراسة بالحامعة. وعرضت عليه بعثة إلى فرنسا شريطة أن يكون بلا زوجة فطلق حميدة، وفي فرنسا

تمسر هي دراسته بمد تضوق، وانخرط هي عبلاقيات نسبائية حبتى المرض والإرهاق، وإدمان الخمور حتى الثمالة، وبدأت تظهر عليه بوضوح علامات اضطراب الاضطهاد والمظمة، وأشتدت عليه وطأة المرض وكثر هذيانه وأودع المستشفى (٢).

الصورة المامة ثجئون الاضطهاد والعظمة

يعرف القصام بأنه مجموعة من الأعراض النهانية تسلك أحيانا مصيرا مرزمنا وأحبانا أخرى نويات متكررة، ويحتمل أن تتوقف أو تتدهور هذه الأعراض في أي مرحلة، ولكن لا يمود الضرد للتكامل السابق الذي كان عليه من قبل، ويتميز

بوجبود تدهور في الشبخيصية والسلوك ووجود أعراض اضطراب التفكير والوحدان والإدراك والإرادة، فتظهر عمليات التفكير الخلطى والإدراكات المشوهة والاغسراب الاحتماعي والملاقات العائلية السيئة، ومسموية التركيز، ونقص في الاهتمامات العميشة، وتشكك في قيمة الذات، وضعف الهوية الذاتية ووجود مشكلات جنسية (٣). والقصيام يصبنف بلفة العلم الحديث عدة أنواع هي النوع التخشبي والتوع غير المنتظم والنوع البارانويدي، والنوع غيس المسمير والنوع المتبقى، والنوع السارانويدى هو ما يسمى بجنون الاضطهاد والعظمة وهو أكثر صور الإختلالات الفصامية شيوعا وانتــشـــاراً . وهؤلاء المرضى يميلون إلى أن بكونوا أكشر ذكاءً من سائر الضمياسيين، ولكنهم مع ذلك لا يستطيمون أن يستغلوا ذكاءهم كل الاستفلال بمسيب الانهيار العقلى، وأظهر ما يميز الفصام البارانويدي غلية الهذاءات - كما توحى بذلك التسمية. والهذاءات في أكثر الأحيان من النوع القائم على الشعور بالاضطهاد من الآخرين بحيث يؤمن بأن رجال المضابرات، أو رجال المصابات، أو أعضاء جماعة سرية، أو الجيبوش تسمى لقباله، أو مما إلى ذلك. والمريض قد يشكو من أن الطمام الذي يقدم له توضع به کمپات متزایدة متدرجة من السم، أو من أن هذاك من يشميشجه، أو يتحدث عنه، أو يسيطر عليه بأجهزة علمية

وتكون لدى مريض القصنام البارانويدي هذاءات المظمة، على أن هذاءات العظمة وهذاءات الاضطهاد تممل جنبأ إلى جنب وتكمل بمضها بمضأ وتتسق هي الوقت نفسه مع تاريخ الشحفص، ذلك أن تعرض المرء للاضطهاد يتضمن أن للمرء مكانة خاصة تجعل منه محوراً للمؤامرة والالتفاف حوله. مشلاً فالكل يتكتل ضدك لأنك تملك مسر عسمليسة ثورية، أو أن هناك من يحساول أن يسيطر على أفكارك لأن لك قوى خفيــة عظمى، وبهددا فإن المساضة قدريبة بين المريض وبين أن يبدأ في الأعتقباد بأنه شخصية مهمة وخاصة فعلاً، كما أن الهذاءات قد تنشأ وتتطور بصورة عكسية ابتداء بهداءات العظمة ثم انتهاء إلى الشمور بالاضطهاد، وهنا يصدق المثل القائل (السلطان عبء ثقيل يشقى صاحبه) ذلك أن المريض يؤمن بأنه شخصية عظمى، ثم يشمر أن الناس تُسيء ههمه ولا تعترف به وتتقص هي تقديره، ولذلك سرعان ما ينشأ لديه الأستيصار بأن مؤامرة تصاك

ضيم لتتحيته والإطاحة به.

والهالاوس شائعة هي القبصام البارانويدي، وهي كثيراً ما تتخذ صورة هلاوس سمعية وأضحة. فالأصوات تتحدث اله أو تأميره، أو تلعنه، ويصبح مدمراً أو قاتلاً استجابة لما لديه من هلاوس أو هذاءات، وعلى الرغم من اتجاهه المتشكك والمدائي في أكثر الأحيان إلا أنه يظل على اتصال ببيئته (٤).

ويضطرب النوم والتمياز صورته في هذه الحالات بنقص عدد ساعاته، وبخاصة مبراحل النوم المميق، وتمد بداية ظهور

> الأحسلام المفسزعسة والكوابيس-عادة _ مبؤشراً لقبرب ظهمور الحبالة الذهائية، كسسا تكون الهالاوس بديالاً عن الأحالام أثناء النوم وتؤدى وظيفتها وتقل كمية نوم مسرحلة حسوث الأحسلام، لأن المريض يفسرغ أحسلامه في الهلاوس، ومن ثم شلا يحسناج لهـــنا النوع من النوم، ويزداد الإحساس بالرغبة في النوم والشعور بالإرهاق والإعساء البدني (٥).

الإبداع والمرض التضسىء

مريض جنون الاضطهاد والعظمة ليس الشارد الوحيد من الواقع، طالشخص المبدع أيضاً يشعر بأنه سجين داخل الأشياء كما هي في الواقع، وينصو إلى تغييرها بأن يضيف لها شيثاً يجمل المالم أكثر جمالأ وأكثر شأبلية للضهم وأكشر طواعيمة للشميامل مبعيه، وإن العلمياء والشبعراء وكشاب المسرحينات

والمبدعين بمامة إئما يستخدمون عمليات عنقلينة مماثلة للعنملينات العنقلينة التي يستخدمها هؤلاء المرضى، والتي يستخدمها أيضاً الشخص العادي حين يحلم (٦).

المنهج المستخدم في قراءة النص :

نعتمد في قراءة هذا العمل على النهج الإكلينيكي الذي يحاول شهم حالة المبدع_ أديب- من خلال تحليل نص الرسائل التي كـان يبـعث بهـا إلى المؤلف _ طه حـسين _ وذلك الوصف البدع الذى أضاهه المؤلف لشخصية أديب، محاولين إيجاد الأعراض الخاصة بجنون الاضطهاد والمظمة وفهم

البناء السيكودينامي وراء تلك الأعراض.

النشأة وآثرها في تكوين المرض:

عن أمسيساب تكوين المرض يعلل أديب مشكلاته وتردده وحيرته واضطرابه بقوله: "هَاشُعر بأن نشأتي في صمدر هي التي دهمتني إلى هذا كله بغما وهرضت هذا كله على فرضاً لأتى لم أنشأ نشأة منظمة، ولم تستيطر على تربيتى وتعليمي أمسول مستقيمة مقررة، وإنما كانت حياتي مضطرية كلها أشد الاضطراب تنطعني إلى

شمال، وتقف بي أحياناً بين ذلك، ولو أثي بقيت حياتي كلها في مصر لأنفقت حياتي كلها كما بدأتها في هذا الاضطراب المتصلُّ في غير نظام وإلى غير غاية، ولكنى عبرت البحر إلى بيئة لا يصلح فيها الاضطراب قلم أحسن لقياءها ولم أحسن اصتيميال الأنقال فيها، ولم أحسن الخضوع لما تفرضه من نظام واطراد" (ص ١٧٢ – ١٧٣)، وتأتى الأسباب المهيئة لظهور المرض- مع التأكيد على أن المرض كان كامناً لديه -- فيقول: "ثم كانت الصرب _ الصرب السالية الأولى _ واضطريت الدئيا وأضيف في نقسى فساد إلى فسمساد، وأضطراب إلى

اضطراب، وأمسينجت لمينة تتقاذفها الأهواء" (ص ١٧٣). الأعسراض الإكلينيكيسة لدى

ونقترب من وصف الأعراض الخاصة بجنون الاضطهاد والمظمسة حين يشسمسر أديب بالرض فيقول: "فالبرهان يقوم لى كل يوم على أنى أسسمي إلى الجنون في سرعة تزداد بين حين وحين كمأ تزداد سرعة المنقوط بالجسم الذي يهوى إلى الأرض (ص ۱۷۱). وتظهر شجاعته في مواجهة المرض وكأنه من الأقدار التي لا يملك لها دهماً: "إني لأرى شبح الجنون بفيضا مزعجا ولكن لا أهابه ولا أتأخـــر هنه" (ص ١٧٥)، ويمستضحل المرض بأديب وتظهر هذاءات الاضطهاد من الآخرين: "وقد استقر هي نفسه أن المسعف القرنسية كلها

مجتمعة على مقته ويقضه

والكيد له... ويجتهد لكشف هذا الكهد وهذا المُكر الخبيث، فقد ظن نفسه ألمانياً وكان كل ما تذكره الصحف عن ألمانيا موجهاً إليه ومنصباً عليه انصباباً، ثم يمظم الأمر قليالاً وإذا الحلفاء جميماً يمكرون به ويكيدون له وينبرون له السوء ولم لا؟ أليس الحلفاء يحاربون أثمانيا وهو ألمانياً، وأصبح ذات يوم مسرتاعاً لأن الحلفاء يأتمرون به لينضوم إلى المفسرب الأقسمس، فكتب إلى أساتذة السريون ومجلس الشيوخ يقص عليهم الخبر ويستعينهم على اتقاء هذه الكارثة" (ص ١٨٢ -١٨٤).

ومن أعراض المرض اضطراب التفكير: لا أضكر هي شيء إلا أثار لي أشسياء، ولا



إن العلمياء والشنصراء وكتباب المسرحيات

والبعدعين بصامعة إنما يستخدمون عمليات عقلية مماثلة للعمليات العقلية التي يستخدمها هولاء المرضى، والستى يستخدمها أيضأ الشهضم العهادي حسين يسحسلسم

آخذ على مذهب إلا التوى بي إلى مذاهب، ولا آئي أمراً إلا أثار لي أموراً وفتح لي أبواباً، فـــانا مـــضطرب حين أفكر وأنا مضطرب حين أعمل، وأنا مضطرب حين أهول" (ص ١١٤ -١١٥)، كيف انتهات من ماور إلى ملور، وكيف تقييرت من حيال إلى حال آكنت خيراً فأسبحت شريراً أم كنت شريراً أتكلف الخير..... أم ماذا إني لفي حيرة لا أعرف لها حداً" (ص ١٤١).

وتظهر الهلاوس البصرية فعندما كان في المسلمينة نراء يقبول: "وكانت مسورة حميدة لا تفارقني، وكانت صورة فهيمة تعرض لي من حين إلى حين، فلما تهيأت للخروج من غرفتي سمعت فهيمة تنكر قبحى ودمامتى، ورأيت حميدة تبسم لى وتشير إلى (ص١٢٩). ومع الهالاوس تكون أحلام البقظة غواجهة الأحباط والفشل في شول: "وإني لأعجب كيف انجلت عنى غسسرة الأمل وصسرفت صسرفا عن هذه الخيالات الحلوة التي كنت أخلقها لنفسى خلقاً وأستمين بها على ما كنت مقدماً عليه من الطلاق حين كنت أتصور الحبياة الجديدة في فرنسا وما تدخر لي من لذات مختلفة لا تفنى" (ص ١٢٥).

ويكثر وجود الاعتقادات الخاطئة لديه: "أليس يمكن أن تكون هناك قوة خفية ماكرة قد دهمتني إلى ما وراء البحر الألقى في هذه الأرض الغريبة كهدأ يدبر وأمرأ يراد، ولأكون نهبأ تشهاطين الإثم والغواية والضعاد" (ص ١٤١)، "إنما أنا شيء قذفت به قوة عنيفة من قمة الجبل فهو لا يستطيع أن يمملك نفحمه ولن يستطيع أن يمسك نقسه حتى يبلغ الحضيض فتمسكه الأرض السبهلة المستبوية" (ص ١٤٧). ويشتب الاعتقاد الخاطىء بأنه سريض ويصفه المؤلف بقوله: "أرى صاحبي مريضاً لا تظهر عليه آثار الرض وثكنه سؤمن بأنه مريض، قد عبرض على الأطباء ظم ينكروا من صحته شيئاً ولكنه مقتنع كل الافتتاع بأنه مريض وبأن الأطباء مخطئون.... ولكنه مريض وقد انشهى إلى الجنون الذي كان يخشام (ص١٨٢)، ويصف المؤلف أديب بعد أن تمكن المرض منه إذ يقول: "لا يكاد يسمع في الجو أزيز الطائرات حتى ينهض بل يثب ويهم بالخروج فإذا سألته ما خطيه؟ أجاب ألست تسمع أزيز هذه الطيارة فإنه دعاء لي إلى الخروج" (ص١٨٢)، ويسيطر عليــه ضلال آخر وهو أنه خطب ابنة أحد أساتذة المسربون فيقول: "وأفترن بهذه الفتاة التي

أهبها حباً لا حد له، والتي قد رضيني

أبوها لها زوجاً والتي كدت أسعد معها لولا إلىن، ولولا وشبابة هذا الصيديق الخيائن" (صر ۱۸۲).

وتظهر هذاءات الشك في الأخرين في قوله: "هنا أريد أن استغفرك أبها الصديق وما أدرى أتغفر لي؟ فقد أسأت بك الظن واتهميتك بأنك أشيمت على الوشاية بي محاصباً" (ص171)، وقبوله: "وعلمت أن صاحب الإبلاغ عنى صديق لى متصل بي بتكلف المودة ويظهر النصيحة والإخلاص (ص ۱۳۳).

ويحدث اضطراب العاطفة وهنا يصف المؤلف حال أديب فيقول: "وصاحبي معرون مفرق في الحزن..، وصاحبي مسرور مفرق في السرور... ومناحبي ينتقل من المسرور إلى الحرزن ومن الحرزن إلى السرور شجأة هى غبيس تهييس ولا تدرج ولا انتظار لهسدا الانتشال... وإذا أنت ترى هذا الرجل وقد وثب من نقيض إلى نقيض وأصبح ضرحاً مرحاً، عنيف في لفظه، عنيف في حركته،

عنيف في كل شيء" (ص ١٧٩- ١٨٠). ويظهر الشعور بالوحدة باعتبارها من مؤشرات الاكتئاب، هصواب هي العلم أنه لا توجد أعراض- نقية- خالصة لكل مرض ولكن تتداخل أعبراض أمبراض أخبري مع وجود سيطرة للمرض الأصلىء وعبر أديب عن وحدثه بقوله: "هليس لي بين الصريين المقسمين في باريس مسديق آنس إليمه إن سرتنى الحياة، وأستعين به إن ساءتنى" (ص ١٥٧). وهي جوار ذلك نلاحظ ضعف الأنا في مواجمهة الأحداث إذا يقول: "وأنا يا سيدي لعبة تتقاذفها معاهد العلم ومنازل

اللهو" (ص ١٧١). ويتصف هؤلاء المرضى بالذكاء الذي يعد

> يظهر الشعور بالوحدة باعستبارها من مسؤشسرات الاكستسلساب فنصواب في العلم انه لا توجد أعراض- نقية-خالصة لكل مرض ولكن تتحداخل أعصراض أمـــراض أخـــرى مع وجــــود سيطرة للمرض الأصلى

أحد الملامات في هذا المرض وتستدل على وجدود الذكاء من نشائج دراسته: "وتأتي الأنساء من باريس بأن مساحبي قند شمل الأعاجيب فاتم في عام واحد ما لم يتمه غيره في أعوام وهاز بتهنئة الأساتذة أيضاً"

وتوضع النهاية لأديب حيث تقبول إلبن، "فقد أيأسنى الأطباء من شفائه، وأعطت المؤلف حقيبة كانت بها أوراق أديبا، ويختم المؤلف بقوله: "نظرت في هذه الأوراق هإذا بها أدب راثم حزين صريح لا عهد للغنتا يمثله فيما يكتب أدباؤها المحدثون' (١٨٧).

البناء السيكودينامي لأديب

في قدراءة هذا العمل تجدنا أمام بناء سيكودينامي محدد سأعد في تكوين الرص النفسى لدى أديب وكان عليناً أن نتأكد من كونه أديباً أم لا، ويذكر المؤلف عن صاحبه ذلك فيقول: "فلست أعرف من الناس الذين لقيشهم وتحدثت إليهم رجالأ أضئته علة الأدب واستأثرت بقلبه وليه ونفسه كصاحبي هذا _ أديب-، كان لا يحس شيئاً ولا يشمر بشيء ولا يقرأ شيشأ ولا يسمع شيئاً إلا فكر في المدورة الكلامية، وكان يجد مشقة شديدة في إضفاء تفكيره هذا على الناس، حتى إذا انْقضى النهار وتقدم الليل وهرغ من أهله ومن الناس وخبلا إلى ثقسه أسرع إلى فلمه وقرطاسه وأخذ يكتب ويكتب ويكتب حستى يبلغ منه الإعسيساء وتضطرب يده على القرطأس ويأخذه دوار، ولم يكن نومه بأهدأ من يقظته، فقد كان يكتب نائماً كما كان يكتب يقظاً، وما كانت أحلامه في الليل إلا قصولاً ومقالات وخطباً ومحاضرات، ينمق هذا ويدبج تلك (ص

وهكذا نشأكد من أنه مبدع تشقلفل هيه صفات الإبداع وخصائص المبدعين بلا أدنى شك، ونقف هنا عند ذلك الوصف لشكل وملامح الحالة الجسمية التي عليها أديب كما يصفه المؤلف: كان قبيح الشكل نابي الصورة تقتحمه العين ولا تكأد تثبت ظهه، وكان إلى القصير القرب منه إلى الطول وكان على قصره عريضا ضخم الأطراف مرتبكها كأنما مموي على عجل فزادت بعض أطراهه حيث كان يجب ان تنقص ونقصت حيث كان يحسن أن تزيد وكان وجهه غليظاً يخيل إلى من رآه أن هي خديه ورما هاحشاً، وكان له على ذلك أنف دقيق مسسرف في الدقية منبطح غلل في الانبطاح اتصل بجبهة

ولكن ماذا عن إدراك أديب تتلك الصورة الخاصة بالجسد؟ فها هو يعترف لصاحبه - المؤلف - بعد عدة سنوات بمواصماته الشكلية فيقول: "ولكتك لم ثر وجهي ولا شكلى أيها الصديق، وأكبر الظن أنك عرفت من صوتي أني ضبيح الشكل دميم الوجه بعيد كل البعد عن أن أروق العذاري وأرضي أهواء النساء، ولم أكن أرى ذلك في نفسي ولا أعشرف به عليها، ومثى رأيت رجالًا قبيسما دميما يؤمن بانه قبيح دميم

وتعله من الصنواب أن هذه الخصبائص الشكلية من شأنها أن تجعل لدى صاحبها إحساساً يعدم الرضا عن صورة الجمع: ورغية في عدم الاختلاط بالناس والمزلة، وشعوراً عميداً بالدونية يظهر في صورة إحساس مبالغ فيه بالمظمة خاصة إذا كانت آلية الدفاع التي تستخدمها الشخصية هي التكون المكسى - رد الشمل المماكس، وهذا الموقف من صورة الجسب يريطه برهض فهيمة له، والإحباط في الزواج منها ويعبر عن ذلك بقوله: "إن هذه قصدة لم أنساها وإن انساها لأنها مرزقت نضمى تمزيقاً، وعدبت قلبي تعذيباً، وآذتني في أعز شيء على وهو القرور والاعتداد بالنفس... كانت الفتاة ابنة عمى، ولم تكن جميلة ولا وسيمة، ولكنها على ذلك كأنت محببة إلى أثبرة عندى، ولكن ضهيمة كانت ترى ذلك واتتأذى به وتنشر منه أشد النضور، وكانت تكره أن يتحدث أهلها وأثرابها بأمر الزواج، ولما جد الجد وتقدمت بها وبي السن جهرت بالرفض جهراً وأعلنت الإباء إعلاناً، وأنها تقبل الموت على أن تكون زوجاً لهذا الشاب الدميم (ص١٢٧ _ ١٢٨).

ومساذا يمكن آن يضمل ذلك الشسمسور بالإحباط هي الشخصية؟ لا بد وأن تنزع الشخصية إلى تكوين هذاءات العظمة كرد فعل مماكس، ومن ثم يظهر مفهوم الذات

لست أعسرف من الناس الذين لقيتهم وتحدثت اليهم رجالاً أضنته علة الأدب واستناثرت بقليمه ولبنه وتشسنه كيصاحبي هذا - أديب -، كـــان لا يحس شيئاً ولا يشعر بشىء ولايقرا شيئاً ولا يسمع شيشاً إلا فكرفي الصبورة الكلامسيسة

البارانويدي، ونتلمس ذلك من بعض أهماله وأشواله حتى حين يمزح وكنأن الدعابة هي القناع الذي يلبسه ليستشر خلفها ليكشف عن ذاته البارانويدية: 'ثم أخرج_ أديب -مفتاحاً فأداره في قفل أمامه وصباح صيحة عريضة أن اخلم تعليك فقد بلغت الغرفة المرام، ولكني لم أكد أنحني _ المؤلف -على حداثي لأخليه حتى امتاذ ألجو يضحك عريض ثم امتنت إليّ يد صاحبي الغليظة طردتني إلى اعتدال الشامة، ومساحبي يشول ماذا تقمل أو هذا كل ما تعلمته من ألبهان، لكتك تمالاً صدرك بما لا تقهمه وإنما أردت إن تكب هذه الفرضة لأنها غبرشة الملم والأدب ومستقر الأسضار والكتب ومهبط الوهي" (ص ٢٤-٢٥).

إنه يعتبر المؤلف عديم الفهم وأن ما يكتب بمثابة الوحى، ويتكلم باستهزاء فيقول واصفاً الخادمة: "هذه الخادمة~ الصبية _ الحمقاء / اليلهاء.. وهذا خادمك الأحمق" (من ٤٢). ويتحدث عن زوجته طيقول: "يا حميدة الباثمية" (ص ١١٢)، ويمد أهدأت كشيرة وسنوات أكشر يضول: "أترى أيها الصديق أني مضرور مسرف في الضرور، أتمزى عن الألم والندم بتزكية نفسى، ولكن لا تتكر على هذا الفرور، ولا تلمني شيما التمس لنفسى البائسة من ضروب التسلية والوان المزاء، فلولا هذا المرور لأهلكني ما أجد من الحزن" (ص ١٢٥). وهنا يتداخل مشهمهم الذات البارانويدي مع ميكانيزم التبرير لذلك الفرور ويستمر في ذلك التبرير فيقول: "وكثيراً ما وجنت في هذه التضبعية التي كنت أحبها، وآرضي عنها مظهراً من مظاهر الضرور، ومصدراً من مصادر المجب والتيه والإكبار للنفس، وكنت أقول لنفسى أنا إذاً شخص نادر وفرد ممتاز

ومن حق الجامعة أن تفخر بخلقي كما أنها ستفخر بعد قليل بجدى واجتهادى وكفايتي هي البحث وقدرتي على الدرس والتحصيل وينتج عن صورة الجسد ورفض فهيمة له

موقف خياص من المرأة والجنس يتبعهم بالإشراط شينه والإقبال علينه، وهذا أحد أشكال السيادية المرتبطة بالمازوضيسة في الوقت نفسه، فها هو يتملق بخادمة الفندق وهي أول امرأة يتمامل معها في مرسيليا ثم يكتب على الجامعة، ويتمثل بألرض للبضاء في الفندق إعمماباً بالفستاة / الخسادم_ الجنس مقتماً - فيقول: "وإني لأتبين منظر هذه القتاة وعدوية حديثها، وحسن خدمتها ودخولها على مع الصبح، وإذنها للشمس أن تنمر غرفتي، كُل هذا هو الذي بطأني عن باريس وحبب لي القنام هي هذا الفندق" (ص ١٤٣). وكانت هذه الفنداة تدعى (شرزند) ويقسول: "ولا تسل عن هذه الأيام الحلوة المرة الشرقة المظلمة التي قضيتها مع شرندد في مدينة كان، وحسبك أن تعلم اني رجمت إلى باريس متعبأ مكدوداً .. بل مريضاً مشرها على أعظم الخطر وأشده نكراً" (ص ١٥٢). وها هي فشاة جديدة تطل علينا اسمها إلين يحبها ويتعلق بها ويضرط في الجنس مسمسها: "يكفي أن تعلم أن مسيقك قد شارق الجد، وقطع الأسباب بينه ويبن الدرس، ووصل الأسجاب بينه ويين إلين" (ص ١٦٦). وزاد من الإهـــراط في الجنس حتى قبل الامتحان فيقول: "قبل موعد الامتحان بأسبوعين قضيت هذين الأسبوعين مع إلين نهيم هي الغابات إذا كان النهار، ونطوف على الحانأت إذا كان الليل، ولا تلم بالبيت إلا مطلع الضجر" (ص ١٧٦). وهَى هذا انتــقـــام من صحورة تلك المرأة _ فهيمة - بحيث يكثر من علاقاته النسائية. ونتبين ملمحا آخر من تكوين صورة سلبية للمراة، متحدة مع ميكانيزم التعميم أيضاً فيقول: "وأقممت لا أغشى غرفة المائدة ولا مجالس السفينة اجتناباً لسخرية النساء، هما أرى منذ الآن إلا أنهن جميماً فهيمة (ص ١٢٩). ويزداد التعميم ويحصر النساء

وما دمنا تكلمنا عن ميكانيـزمات الدهاع فانقصل القول في ميكانيزم التسرير الذي تستخدمه شخصية أديب بكثرة كما في التيرير لاستعداده للسقوط في الغواية قبل السفر هيقول: 'وأنا آسف أشد الأسف،

هى الجنس إذ يقول: "فأمثال فرنند كثيرات

هي كل هندق وهي كل مدينة وهي كل بيسة

(ص١٦٩– ١٧٠).





مسحسزون أشسد الحسزن لأنى أعلم أني منأتمرض للفئلة إذا عبرت البحر، وأن بعض اللحظ سييسمس فلبى وأن بعض المال سيستهويني وأن بعض الشر سهدهمني إلى شيء من الفي (ص ١١٧)، وكسان الأولَّى به إن يكون ذلك مما يتحصن به هي مواجهـة الفان بدلاً من الإذعان لها، واختالاها تبرير الشبعور بالذيم بمشاعر العظمية: "والتدم عندى آية من آيات الكرم، وعسلامسة من علامات السمو ومظهر من مظاهر الارتفاع عن الدنيات ودليل من أدلة خصب النفس وجودة أصلها واستمداداها للخير وحسن

البالاء" (ص ١٢٤). وأوضح ما يكون التبرير ما حدث في طلاق حميدة زوجته فيقول: "وأنا أريد أن أحل هذه المسقيدة لا إيثاراً للطلاق، ولا رغبة عن اسرأتي، ولكن إيثاراً لما هو خير من الزواج، ولما هو خير من الزوج، وإن كانت خليقة بالحب والمودة والمعلف (ص ٨٦)، وهذا يشتبك التبرير مع التناقض الوجداني _ سياتي الحمديث عنه - ويزداد تبسريراً فيقول : " ومع ذلك فقد أقدمت على هذا الشيء الخطيب _ الطلاق إيثاراً للعلم، وإن شئت فقل إيثاراً للرقى وارتضاع المنزلة، وإن شئت فقل اجتناباً للكذب على الجنامعية، وضراراً من الخيبانة المكنة بل الراجحة بل الحققة

(ص ۱۰۱)، ويتصاعد الاستبصار بالذات والشمور بالفقد _ أحد مؤشرات الاكتثاب - بعد الطلاق وهو في عرض السحر إلى شرئمنا، وذلك للتعليل من معطوة الأنا الأعلى وليحفق من حدة الاكتشاب

فيقول: "لست ظالماً شعميب، ولكني كاقر للنسمة منكر للجميل، فلم تكن حميدة زوجي فحسب، ولكنها كانت منعمة على منقذة لي. رضيت بي بمد أن نبذني غيرها، ومنحنتي ودها وحيها بعد أن أعلن غيرها أنى لست أهـالاً لـود ولا لحـب (ص ١٢٧)، ويسزداد تممقاً في الذات تحت تأثير حالة الاكتثاب والشمور بالفقد فيقول: "فإني أنظر في المرآة أمامي فأستكشف في وجهي وخلقي من الدمامة والقبح ما ينهض بألف عنر وعذر لابنة عمي، وما يثقلني بالوان الندم حين أفكر في ما جُزيت حميدة به من المقوق (ص ١٢٨). ولكن ما قيمة الندم في

هذا المين؟ وما نعسسب إلا أنه آليسة للتخفيف من الاكتثاب.

ومن الديناميات النفسية التي كاثت لدي أديب هي التثبيث على الرحلة الفمية والذي اتخذ صورتين الأولى البلاغة في الكتابة والإشراط في الكلام: "فقد كان كثير الكلام كالمديل لا يكف (ص ٤٢)، ولكني تعودت من صديقي طول الحديث واختلافه وكثرة الافتتان فيه (ص ٧٠). ويقول عن نفسه في هذا: كـمـا تمـودوا أن يروني دائماً ثرثاراً ساخراً متصل المبث والزّاح" (ص١١١). والثانية الإدمان الكحولي وينكر ذلك بقوله

يتصاعد الاستبصار بالذات والشعور بالفقدء أحد مؤشرات الاكتئاب -يعسب الطلاق وهو في عرض البحر إلى فرنسا، وذالك التقليل من سطوة الأنا الأعلى وليحفف من حبدة الاكستسنساب

ولملك تنكر أيها الصديق إشبالي على الشراب" (ص ١٤٤). ويصفه المؤلف بقوله: "وصاحبي إن سر لا يمدل بالشراب شيئاً وهو مسرف في الشراب إذا أقيل الليل عليه لم تكفه الزجاجة ولا الزجاجتان من معتق النبيذ، وإنما يشرب حتى يعجز عن الشرب، وهم لا يمجز عن الشرب إلا حين تعجز يده عن تتاول الرجاجة وصب شيء من روحها في القدح" (ص ١٨٠)،

وناتى للحديث عن النتاقض الوجداني وهو حب الشيء وكراهيته في الوقت نفسه فيقول: "وإن كثت أعلم أني لدي من الوقت

ما يكفى النظر في المرآة ولأرى هذه النفس التي أحب وأكره أن أراها" (ص١١٥)، ويقول: 'وقد عرفت قضاء الله في أمري فأنا رجل موكل بالجد واللهو معاً، أبل اللذة حييتي أصل إلى أقصاها، وأبلو الألم حتى أنتهى إلى غايته، وأضبل على العلم كأنى لم أخلق إلا للعلم ثم أقبل على اللهو حتى كأني لم أخلق إلا للهو، يتاح لي الغني ويلم بي القسقسر" (ص ۱۷۱ –۱۷۱). ويصنف المؤلف كالأصه عن إلين فيقول: "ويطيل الجديث عن إلين مثنياً عليها حيناً، شاكياً منها حينا آخر واصفأ محاسن حسمها ومحاسن نفسها دائماً" (ص ١٨١). وتتفير علاقته بإلين ضية ول عنها: "هذه الضناة الخاثنة التي كانت تسمى إلين والتي قد جعدت حقه ونسيت مودته وأعرضت عن حبسه إعراضاً، وأخذت تكيد له مع الكائدين وتمكر مع الماكسرين" (ص ۱۸۱).

ومعلم آخر عن شخصية أديب حيث سيطرة الهو_قسم من الشخصية يتبع الفريزة - وضعف الأنا الأعلى: "إن نفسي قد نسيت حميدة وفراقها وطلاقها ومحيت منها أو كادت تمحى صورة حميدة الشائمة هَى غرفتنا" (ص ١٤٦)، "فنحن نتبع غرائزنا آكثر مما نتبع عقولنا" (ص ١٦٣). وأيضاً يتضح ميكانيزم الثعميم عندما يتكلم بصبغة الجمع: "فنحن تنتهز الفرص حين تظفر بها ونستمتع باللذة إلى أبعد غاية الاستمتاع حين تتاح لنا، لا نحاسب أنضمنا، ولا استجابة لسيطرة الهو وضعف الأثأ الأعلى



ولا بد من الحديث عن أبرز الفرائز الحزئية _ الحاجات الكامنة - لدى أديب وقد كانت النظارية حيث كان بنصح المؤلف يقيوله: "هون عليك هذا الحسرس على المحاضرات فهي أقل غناءٌ مما تظن وخير لك أن تقيراً من أن تسمع (ص ١٨). وهنا نلاحظ ارتفاع النظارية لديه وهذا ما يفسر لنا انصرافه إلى القراءة وإدمانه لها فيصف نفسمه بقوله: "أنى أنضفت في القراءة وفي القراءة وحدها إجازة عيد المبلاد على حين كان الناس ينصرهون إلى ما ينصرهون إليه من بهجة وعيد وكتت أجد لذة في هذه الليالي التي أنفضها مع الكتاب الشدماء والشمراء على حين يحيا الناس حياتهم ويجسدون من اللذات والآلام" (ص ١٧٤). ويمرض المؤلف وصنفأ لأديب شيتسول: وصاحبي إن حزن لا يمدل بالكتاب شيئاً وهو مسرف في صحبة الكتاب يأخذ المجلد الضخم فلأ يكاد ينصرف عنه حتى يزدرده ازدراداً" (ص ۱۸۰).

ن واحتمية النفسية هي اختيار الصديق: نردان الديبات له حسيم الشكل وأن معاحبه _ طلا حسيني خاقد البصد وأن ذلك موقف مثالي لإقامة علاقة صداقة حصيصة بين الالتين قطه حسين أن يطلح على الدين، واليب سيتقبل عاهة صاحب، ولن يكون بينهما حساسية الشعور بالقصور

البنين. وراخرش رااتميدر بالاغتراب سفره إلى فرنسا: "أثرين ألك فهمت علي» مدا ألى ورنسا: "أثرين ألك فهمت علي» ومنى مصدق الناس مثل هذا البنيان!" إلى للكه مجاون (ص ١٨)، ويقول عنصا لله بن من تحقيق اللهات "إلى لأطرف "ألى فرنسا فرنسا خالفاً وجالاً شعيد التشاؤم.. لا التنظر خير إلا تباحا وإنما انتظر شراً كيار أوليفاناً منها (ع لا تباحا وإنما انتظر شراً ويداً)

خاتمة:

تبين لنا من خالال تحليل النص الأدبى فيما يتعلق بالبطل _ أديب- الطابقة شبه التامة بين ما كتبه أديب في رسائله وما يقول به علم الأمراض النفسية من أعراض جنون الاضطهاد والعظمة، ويين التفسيرات السسيكودينامسيسة التي تكمن وراء تلك الأعسراض الإكلينيكيــة، وكــذلك وهسـحت الملاقة بين إيديولوجينا المكان واضطراب الشخصية، فصميد مصر مثل لدي آديب النشأة التقليدية غير النظمة والدراسة الجافة بكتاب القرية والإحباط في الحب والانطواء لقلة الأممدقاء حيث قبح الشكل والمنظر، وهي القاهرة نرى أن أديب تحلل قليالاً من بعض آثار الماضي وعباش حياته على هواء تقريباً، وأما هي فرنسا هقد نزع عنه ثوب الشريبة المسافظة والشقليدية لينخرط في النساء والشراب وهذا ما كان ينقصه في القاهرة، وأما تمدد النساء والإمسراف هي الجنس ضيدا وكأنه رد ظل مؤجلاً لفترة طويلة على رفض النساء له:

قصـة حبـه لابنة عمـه، فأراد أن ينتقم من النساء جميعاً في صبورة تعبد النساء والملاقات باعتبارها أيضأ أحد أشكال العدوان والسادية، ولإثمات جدارته بحمهن أمنام ذاته وكبيريائه، وأمنا إسترافيه هي الشراب هينفق مع بالاغته الواضحة وقدرته على الابداع الأدبي، وهذان صعاً دثيل على التثبيت على الرحلة الفمية حيث الإشباع عن طريق استشارة الفم، كسا نالاحظ الصتمية التفسية ولقد ظهرت هي اختيار الصديق _ الأعمى وهو طه حسين _ حيث إن ذلك هو الشكل الوصيب الذي يمكن أن تتحقق فيه علاقة صداقة كاملة بين قبيح الوجه وشاهد البمسر الذي لن يتمكن من رؤية وجه ولا شكل مساحبه، وعن هذبان الاضطهاد والشك في الآخرين فقد ظهرت في رسائله للجنامعة والصنعف حيث الشَّكوى وطلب المون. وهذاءات العظمـة كاتت واضحة حيث يصف نفسه بانه أديب مهم وشخصية فريدة في كل شيء تقريباً، واستخدم عدداً من الحيّل الدهاعية مثل التعقيل- التبرير- حيث قدم لنا تبريراً لطلاق زوجته، وتكون الخاتمة في استفحال المرض، ولكن هنالك بعض الأسبثلة التي نُحب أن نختم بها، ماذا لو أن أديب كان أقلُّ - من ديث الشبرة - مرضاً ؟ وماذا لو ثم يكن محيطاً هي حيه الأول؟ وماذا لو لم يكن دميم الشكل؟ عل من المكن أن يكون أدبيباً؟ ما يغلب على الظن أن لا.

وعدم حيمن له، وإهدمن فيه، ويضاصة

* كاتب وياحث من مصر



هوامش

أما مركن هي سع ولا في استطاعة هذا العمل أن يقدم مريداً أما كلّ كل المقامية الأنسية الزاردة فيه تكثريها ولذلك تحيل أما لكلّ كل المقامية النصوية التطاقة العقامية المقامية المقامية المقامية المقامية المقامية منهم القام المقامية المقامية المقامية منهم القامة المنافية المقامية منهم القامة إلى المنافية المقامية منهم القامة إلى المسابقية مكلة في المسكودراما الذي موشى القدمام، رسالة ساجستيون تكفي أن المنافية من شمس، حسين مبيد القدار (۱۹۷۵) المانجية المؤسى المسابقية المنافية المنافية

التحليل التفسيء مـاضيه ومستقبله، ط. ١ دمشق، دار الفكر للماصر. وأعمال أخرى كثيرة بضيق القام بذكرها حالياً.

عله حسين (١٩٩٨): اليب، القاهرة، الهيئة المسرية النامة للكتاب.
 آحمد عكاشة (٢٠٠٧): الطب القمسي الماصر، القاهرة، مكتبة الأنجل المصرية ، (ص ٢٧٦).

٥-ريتشارد م. سوين (۱۹۸۸): علم الأمراض النفسية والمقلية. درجمة: أحصف عبد المرزيز سلاحة، ط ١، الكويت، مكتبة الفلاح للنضر والتوزيع، (ص.١٦ - ١٦). American Psychiatric Association (1994;Diagnostic And Statistical-o.

Manual Of Mental Disorders (D.S.M. IV). American
Psychiatric Press Washington De.

1- سيافات آريتي ((۱۹۹۱): القصامي: كيف تقهمه واساعده دليل للأسرة ولاراهت نقار، ترجمة: عاطف احمد، سلسلة عالم المعرفة عدد 101: الكويت، الجلس الوطني للشقصاف والفتون والاداب (ص۲۱-۲۷). تنتمى إلى تلك السلالة الأدبية التي

تتحدر من جين أوستن

آن تايلر . . ممسوسة بجراح العائلات ومشاكلها وأجلامها المهدورة

ترجمة مروان حمدان *

الروائية والقاصة الأمريكية آن تايلر أذنا حادة للحوار وميلاً إلى الشخصيات القريبة من الواقع، وهذا جعلها

تحظى بمديح نقدى كسيس تقع أحداث المحديد من روايات تايلرهن بالتيسمور وتركك زعلى عسوائل الطبقة التوسطة أسرارها وطموحاتها وأجلامها وأزماتها. ومن بين روايات تايلر المشهورة رواية "سانح بالصدهة" (۱۹۸۵)، التي تم تصويلها إلى فيلم لقى نجاحاً كبيراً، إلى جانب روايتها الضائزة بجائزة يوليتسزر "دروس في التنفس" ·(14AA)



وليت أن ثائيا هي صديقي الولهدين ينيسونا، لكها نشأت في ساوت كارولينا، كان والدها للويد تباير، وهو كيدهيائي مناشي، ووالشها طياس مهدن ثائيل وهي موظفة خدمات إجتماعية، قبل الاستقرار في رائية بسماوت كارولينا، عاشت أهمائلة الريض، موتمات الكويكرز المثلثة في الجنوب للتها، أنهية الجنوبية منذ تابار، وهذا ما يمكن لسد في أماكن قصمتها، أنى جانب يتلك، الارتبائيا والخاصة يقورها للبت يتلك، الارتبائيا والخاصة يقورها للبت يقداله، الأرتبائيا والخاصة يقورها للبت التي مورت المسهمينين كما عاشته في

تتقلت عائلة تايلر عدّة مرات بعدًا عن مكان مثالي لتربية أطفالها، في عام ١٩٤٨، عندما كانت أن في السادمة من عمرها، عثرت عاثلة تايلر على مجتمع سيلو، قرب بورنسفيل، في جبال ساوت كارولينا. وكان أف اد هذا المشمم بمبشون ضمته على أساس العمل الشترك. في سيلو، عاشت عائلة تابلر في بيتها الخاص، وقامت بتربية بعض الماشية، واستخدمت تقنيات الزراعة المضيوبة . تلقي الأطفال دروسياً في الفنِّ والنجارة والطبخ. وقد ارتادت أن أيضاً مدرسة عامّة محليّة صفيرة في هارفارد، وطبقاً لاحدى الحكايات، عندما كان مدير المدرسة يضطر لأخذ إجازة قصيرة للاعتناء بانقياره، كانت أن تتحمل المسؤولية في اللدرسة طبلة غيابه.

بدّات إنّ بكتابة القصمى عندما كاشت في السابعة من عمرها، وأغلب هذه الكتابات المبكّرة كانت تتعلق بـ "بنات معظوظات جداً كان عليسهن أن يذهبن غرباً في عدريات



مقطاة". كتابها اللفضِّل كان "البيت الصغير" لفرجينيا ثي بيرتن. وقد قالت آن لاحقاً بأنَّ ذلك الكتاب جعلها ترى كيف يسير العالم، كيف تتبديق السنوات ويتقيير الناس، ولأ شيء يمكن أن يظل على حساله أبدأ"، في التأسمة عشرة من عمرها، تضرجت تايلر مرار حسامه عساق ديوك، دورهام، في مساوت كارولينا. وكانت خالال وجودها في هذه الحاممة فازت مرتبن بجائزة أن فليكسنر للكتابة الإبداعية، أول قصة قصيرة منشورة لها هي قصة "لورا" التي ظهرت في مجلة حامعة ديوك الأدبية "الأرشيف"، ويعد التخرج عملت آن في الدراسات الروسيـة في جامعة كولومبياً، وقبل أن تستقر في بالتيمور، التي كانت موطنها لمعظم سنوات نضوجها، عملت تايلر مصنفة مؤلمات في جامعة ديوك، تنظم الكتب الشادمة من الإتحاد السوفييتي. كما عملت في المكتبة القانونية لجامعة مأكفيل، وقد تزوجت أن هي عام ١٩٦٣؛ ورزقت هي وزوجها بابنتين. طهرت تايلر ككاتبة لأول مرة مع رواية "إذا كان الصباح سيأتي" (١٩٦٤). وهي رواية تصور شابّاً يدعى بن جو هوكس، يعود من كولومبيا إلى ساوث كارولينا ويحاول شق طريقه الخاص في خضم التوقّعات العاثلية، يعلم بن أنِّ أباء كان يعيش بالتتاوب مع زوجته وعشيقته، وأن جيَّته تزوَّجت جدَّه بالرغم من أنها كانت تحب رجلاً آخر، وأخيراً يكون على بن أن يقرّر كيف سيستمر

هي عمام ١٩٦٧ أصبحت تايلر كاتبة متفرغة، وفازت في عام ١٩٧٧ بجائزة من الأكاديمية الأمريكية عن روايتها "أملاك

Anne Tyler Saint Maybe

في علاقته مم صديقته السابقة.

ينويرك. أستكثم روايقها أعشاه في معلم احمدين السائلات – والسائلة بالسبية لتابلر أحمدين السائلات – والسائلة بالسبية لتابلر هي ساحة الديركة الأسلسية في المجتمع كل، يتم رفية الأحمدات في مند الرواية من المشائل بخير كوري تال لهم وجهة نظيهم أشافل البدرات في ما يشاق بها – إنها بالسبية . المنافقة بالمنافقة المنافقة المنافقة المنافقة المنافقة بنافة بالمنافقة بهذا إلى المسائلة بينا الراقبة منافقة بهذا زرج بهران والمنافقة بمنافقة بهذا وزرج المنافقة بالمنافقة بهذا وزرج بهران والمنافقة بهذا بالإنجاز الإن المسائلة بينافقة بهذا زرج بهران والمنافقة بعد جناؤية ،

عام ١٩٨٦ بجمائزة دائرة نضاد الكتاب الوطني، وتم تحبويلها إلى شهلم في عبام ١٩٨٨، من إخراج تورنس كامسدن ويطولة وليام هيرت وكاثلين تيرنر، البطل هي الرواية هو ماكبون ليري، اثني يكتب أدلة سياحية لرجال الأعمال الذين يكرهون السفر. بعد مقتل ابنه، إيثان، في مجمع للطعام المدريع، تهجره زوجته ساره، فيقضى ماكون وقبته في الطائرات، مدمناً على الروتين، كان يمنادق على الطائرات، عندما يكون الطقس هادئاً، لا يمكنك أن تحمر بِحركتها. ويمكنك أن تدّعي أنَّك تجلس آمناً في البيت. كان المشهد من النافذة دائماً نفسسه ~ هواء ومنزيد من الهواء ~ والمكان داخل إحدى الطاثرات لا يمكن استبداله عبملياً بالمكان داخل أي طائرة أخرى . بتشتت روتين ماكون عندما يلتقى موريهل بريتشيت، وهي مدرية كالآب، وابنها الشاب، ينتقل ماكون للميش مع مورييل، لكن ساره

تريد استمادته. ومثلما هو الحال هي العديد من روايات تليلر، الشخصيات هي الرواية مترددة هي الهروب من حياتها الحالية. وهي هذه الرواية تصيد تليلر التاكيد بأنه مهما كان ما يعدت هإن الحياة تستمر.

السادسة عشرة رأوية تايلز السادسة عشرة رأويا غير ناضيج (۲۰۲۳) ان الفزاعات الحلية تعليل إلى أن تمتد عبر علمية بإكاني الحديثة بسايكل أنتون وبواين بإكاني أثناء السندوات الأولى من الحدرب المائية الذانية. ويستغرق الخوالي المائية الذانية. ويستغرق الخال زواجهما عقوداً من السندوات عقوداً من السندوات عقوداً من السندوات المائية الشائية السندوات العملال زواجهما عقوداً من السندوات.

في عسام ١٩٨٩ فسازت تايلر بجسائزة البوليترر عن روايتها "دروس في التفس". التي تحكي قصلة شخصين ظلأ مشزوجين ثمان وعشرين سنة . ماجي موران متفائلة دائماً وجريئة. وهي متزوَّجة من آيرا، وأمَّ ثكل من ديزي وجبيسي التي لم تكمل دراستها في المدرسة الثانوية، في يوم صيفي مثهر يذهب آيرا وماجي بالسيارة إلى جنازة زوج صديقة صميمة لماجي، وخلال سغرهم الذي يمشد على مسافة تسمين ميلاً، تستكشف تايلر مشاكل الزواج والحبِّ والمسمادة، "إن تايلر تحبُّ قنصص الحبِّ، مع أنَّها في أغلب الأحيان تضميُّل أحزان واضطرابات حالة انعدام الحب، إنها تحب حفل الزهاف وجسميع الطرق التي تختلف بها حضلات الزشاف عن بعضهاً، وتحبّ تعداد خواص أحاسيس الأطفال وتعداد قطع أثاث البيت. ورغم أنها ممتدلة، إلا أنها تحتفل بالعصبية، تظدد وتشتهي أي شيء، طالما أن الماثلة تظل متماسكة. تريد من شخصياتها أن تتزوج بشكل معقول، وأن









ترعى بمضها البعض" (إدوارد هوغالاند ~ النيويورك تأيمز)،

هي القديس ريّما" (١٩٩١) تماملت تابار مع مُوضِوع الذنِّب داخل عائلة غير سعيدة تنتمى إلى الطبقة المتوسطة، بعد موت أخيه الأكبر دائى وأرملته التي فتلها الحزن عليه، يشعذُّب بأن بانهام الذات، يمننى بالأطفال الذين أصبحوا أيتأماً، بالإضافة إلى والديه، ويصبح في نظر أصغرهم "اللك انتبه. السّيد انظر إلى كلا الطريقتين، القدّيس ريَّما"، أما "سلَّم المبنوات" (١٩٩٦) شهي قمنة حول امرأة تهجر زواجها وعائلتها بعثاً عن حقيقتها. وتدور كوكب مرقّع (۱۹۹۸) حـول بارنابي غـيـتلين وهو جـانح سابق، ومتضائل بشكل مُرَضي، ومطلَّق. تبدو ابنته أويال، بأسئاتها الثاقبة المتشككة، مثل أمَّها . يقوم بارنابي بمساعدة كيار السنَّ من خلال منظمة اسمها "استأجر من يساندك"، لكنَّه محتار بشأن ما الذي يجعل بعض الناس أكثر فضيلة من غيرهم. "إحدى النقاط الرفيعة في هذه القصة هي عشاء عيد الشكر الذي أحضر كل شخص وجبة معينة إليه، ولكن لم يصضر أحد ديكاً رومياً . هنائك هطيرنا شرع ووعاء مارشمالو من البطاطا الحلوة، وكمكة منَّدت في وعاء مدوهيا الخزفي، والصعوبة تكمن هي ما يلى: إذا كانت الحلوى هي الوجبة الرئيسة، قمن الصعب مصرفة متى سينتهى العشاء" (هيــلاري سانتل، ذا ئيـويورك ريضيـو أوف بوكس ١٩٩٨)، في رواية "في الناضي عندما كنا كباراً" (٢٠٠١) تكتشف أمّ لمائلة كبيرة، هي ريبيكا دافيتش، "بأنَّها تُحوَّلت إلى الشبخص الخطأ"، ريبيكا هي جدنة مريضة ولطيفة ولها غمازات على وجنتيها، بجناحين قصيرين من الشمر الجاف المتدل يتموجان تقريباً بشكل أفقى من الوسط". إنها لا تعتقد أن الوقت ذات للقيام بتغييرات ومحاولات للعثور

Searching for C; Landill الحقيقية من خلال ماضيها. تعور أغلب روايات تايلر شي بالتيسمسورء ميريلاند، حيث تعيش، وبالتيمور رولاند بارك مو أيضاً أحب الأمساكن التي تعيش فيسها شخصياتها، ومن

بينها ماكون ليري في رواية "سائح بالمعدفة" وديليا غرينستيد في "سلّم السنوات" وعائلة بيك في رواية "البحث عن كاليب". أما موربيل بريتشيت في "سائح بالصدفة" وعائلة تول في "عشاء في مطعم الحنين إلى الوطن وريبيكا دافيستش في رواية في الماضي عندما كنا كباراً فكلهم يقيمون في تشارز فيليج، يقع الشهد الافتتاحي لرواية "سلَّم السندوات" في رولاند بارك، وهو خلاصة "الطبقة التوسطة العليا في قمة

إن أن ثايلر، المنتجة والتي تتمتع بموهبة تبدو سهلة هي وصف الأفراد من الناس، يمكن وصبضها بأنها رواثية محلية، رواثية تتتمى إلى تلك السلالة الأدبية التي تتحدر من جَين أوسين، إنها ليميت مهتمّة بالطلاق أو الشيانة، بل مهتمة بثيمة الزواج - ولكن ليس في ما يتملق بالزواج من عزلة وجفاء وعزل وأغتراب وأية مخاوف عصرية أخرى، لكنها مهتمة بالتيقظ الرومانسي، وتنشئة الأطفال ومسؤولية عالاقات الأبناء بأبويهم، إنها بؤرة صاخية محمومة بالنسبة لكاتب أن بختار خلال ثمانينيات القرن العشرين، وعلامة على قدرة تايلر في تلك العشية المتشظية أن تكتب بشكل جيد حول روابط الدم والجنازات العائلية والعسداقات القديمة أو الآثار السيشة للحبّ الفاشل وعبلاقات الحبّ الجامدة أو حالات الزواج غير اللائمة التي لا يمكن إصلاحها أو إنهاؤها . إن رؤيتها تطيفة وحكيمة ومتمددة الأغراش، وبعد مرورها على كلِّ مجموعة جديدة من الشخصيات بتلهف الكاتب، وهطول غزير من التقاصيل، تميل تايلر إلى التوصل إلى مجموعة من النتائج حول تلك الشخصيات كنوع من الموقف الوسط بين جميم الأطراف.

ينصب اهتمامها على الماثلات، ولا تهتم

يمن يجنحون خارج العائلة، ورغم ذلك فإن الضعف والشوشر لدى الناس هو ما يشيمر عطفها . إنها ممسوسة بجراحهم بمشاكلهم، بأحلامهم المدورة وطموحاتهم المنهارة التي جعلتهم مثقلين هي حياتهم، لأنه ليس الجانعسون عن الماثلة هم الذين بحطِّم ونها في أغلب الأحيان عندما يفرق أفرادها في ألتكاسل وعدم التشاعل مع مشكلة محورية، ونادراً ما يقولون أنهم هــقــدوا الأمل، وإنما مسا يؤدي إلى ذلك هو الإنجراف عبر دورة الأيام دون أي اهتمام أو

محاولة لردم الهوة. لذا فيأن تايلر تحب الوسطاء، ميثل إلىـزابيث في "مـفـتـاح السـاعـة" (١٩٧٢): ومورييل في "سائح بالصدفة" ومأجي موران في "دروس في التنفس"، وإذا كان الوسطاء غير كافين أجعل الأشياء تحدث، فإنها ترميي بحادثة حمل أو حفلٌ سيبيء غيير منوقع أو صوت في الماثلة، حتى يكون على أضراد الماثلة الاجتماع ومواساة بمضهم البحض. إنها تدفع الأحداث إلى الناس النبين لا يريدون أن يحسدث أي شيء لهم، الذين يضافون من رئة الهاتف لشالا يكون عليهم الذهاب وإخراج ابن لهم من مركز الشرطة. إنهم أناس متعودون على فكرة أنه إذا كان على أي شخص أن يتحرك فإن ذلك يعنى عبادةً أنَّه سينة قد عمله . إنهم لا يحصلون على ترقيات، ويتمسكون بما لديهم، ومع أنهم في قديم الزمان نظروا إلى أعلى السلِّم، إلا أنهم الآن يتــجنبـون بشكل رئيسمس الانزلاق إلى كسارثة مسثل الإشلاس أو سراهق بدأ يتمود على شرب الكحول، أو شبصار بين الإخوة والأخوات الذي يختقون أو يضربون بعضهم البعض، إنهم بتممكهم بدرجة أدنى في الطبيقة التوسطة، يكونون مستأجرين بيوتاً لأنهم ورثوا بيبوتاً رثة، وليس لأنهم أغنى من اصحاب البيوت الثي

يميشون فيها، ويظلون مرتبكين ومحتارين حيال النوعسيسة المطوطة للقسرارات الرئيسسة في حسياتهم أو في حسياة الآخرين، وخصوصاً كيف حدث أن تزوج الأشخاس؛ شهر أو اثنان من النشاط الأعمى التمور يؤدي إلى مستسوات واستسوات مسن

الجمود. ومهما كان ما تعرضهم له تابلر فإنه سيكون شملاً







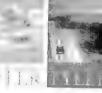


اجتثاثيا وقاسيا قبل أن يتحول إلى ضعل تعويضي، "حياة مقبقية، اخيراً! يمكنك أن تقسول"، هذا ما تقوله ساجى لتفسيها في رواية دروس في التنفس (يشير عنوان الرواية إلى الشحىفيات التعليمية المختلفة

التى ترافق حالات الحمل الماصرة). إن ماجي، التي تفاجؤها الحياة، والتي لم تنتظر شهر المسل، تصبح عامل تاثير فاسد. إنها لا تتربد في الوصول عبر المقعد الخافي إلى زوجها، آيرا، وهو يقود السيارة. وقد عملت ما يوسعها لكي تحدث عملية ولادة حفيدها بعد أن أوقفت فتاة عمرها سبمة عشر عاماً اسمها فيونا عند باب عيادة الإجهاض، وقادتها إلى الزواج من ابنها، جهمس، الذي هو الوالد الحقيقي للطفل، وهو مثلُ شيونًا, هجر دراسته في المدرسة الثنانوية. إن دواهم مناجى مختلطة دائماً. فهي تريد أن تحصل بشدة على ذلك الطفل الرضيع الجديد هي بيتها الخالي من الحياة، وتنجح في جعل الزوجين الشابين يقيسان في الغرفة المجاورة، بينما تضع الطفل الرضيع وسريره هي غرشتها . إن جيسي، وهو يرتدي الجينز الأسود، يتطلّع إلى أن يكون نجم أغاني الروك لكي يهسرب من الكدح الذي لا طائل منه وهو يرى مصير أبيسه في مستجسر لإطارات الصدور، آرفض التصديق باتنى سأموت مجهولاً هذا ما يقوله جيسى لايرا (لكنه يقوله بعد ثماني منوات كبائع في متجر). أما فيونا، وبعد الشجار الحثمي، سرعان ما تنتقل إلى بيت أمُّها ~ السَّيدة ستاكى المخيفة~ حيث تتبعها

مأجي امرأة جسورة وجريثة وتضرط في عادتها هَي كشف قلبها إلى كلُّ غريب يستمع إليها، وهذا من الطبيمي أن يفيظ آيرا، الذي وصل إلى مرحلة يمكن للجي معها أن تحدس بمزاجه فقط من خلال أغاثى الخمسينيات الشعبية التي يصفر بها. بالإضافة إلى الصيفيير، فيأنه يجيد سيروره في لمية "السوليتير"، لقد كان يحلم بالعمل في مواقع متقدمة في عالم الطب، لكنه بعد أن تخرج من المدرسة الثانوية، ألقى والده، الذي أصبح يشكو من مشاكل في القلب، مسؤولية الممل الماثلي الصفير عليه، بالإضافة إلى وأجب إسئاد أختين غير عاملتين وغير ممائحتين

ماجي لتتجسس على الطفل.



لا يزال الأب والأختان يعيشون مما يوفره لهم المتجر. كان آيرا بلاحظ هباء الجنس البشري، كان الناس بيذرون حياتهم، هذا ما بدأ له، لقد كانوا يلفتون انتباء طاقاتهم إلى الغيرة التافهة أو الطموحات العقيمة أو الأحية البرَّة طويلة المدى ... كان هو في الخمسين من همره، ولم يسبق له أن أنجز عمادٌ واحداً تاماً ذا أهمية". وكردٌ فعل، أصبح آيرا في وقت قراغه مهووساً بكفاءة المصركبات وآلأليسات والمداهىء والمصدات، بذهب ويدرمسها في بيسوت الثامن الذين يزورهم هو وماجي، أو أنه كان يتقمس في ألماب "السوليتير" ألتي لها كفاءتها أيضاً،

اما ماجي، على خلافه، فتعمل تماماً سمهادة كمساهدة في بيت للمستبن وهي وظيفة بدأت الممل بها عندما أنهت دراستها الثانوية. أما فكرتها التشائلة بأنَّ ابنها سيكون زوجاً واباً جيداً فتسنتد إلى ذاكرتها مندما كان يطعمها الحساء بملعقة في إحدى الرات عندما كانت مريضة، لكن آيراً بتخذ، بشكل أكثر واقميةً، وجهة نظر خائبة الأمل جداً تجاه جيسى، ويراقب ديزي بصبحت، ديزي هي ابنتهما التي بدأت بالذهاب إلى الرحاض وحدها عندما أصبح عمرها ثلاثة عشر شهراً، والتي عندما أصبحت في المنف الأول صارت تُستيقظ مبكرة بمساعمة حمتى تكوي وتزين زيها المدرسي، إنها الآن تميش بعيداً عنهما وتذهب للكليَّة، أما بالنسبة إلى ماجي، فهو لا يزال يعبِّها، لكنه يقتبس لها النكنة الذكية التي قالتها أن الاندرز (استيقظ واشتمً القهوة (). وهي تفكّر بداهم من الفيسرة أنه كان على آيرا أن يتزوج من أن التسرز، كما أنها تواجه فلقاً أيضاً من "السيدة المثالية" -وهي والندّ أحد أصنقاء ديزي في الدرسة، والتي تقضى ديزي معظم أوقاتها في بيتها. منذ فنترة قريبة حدقت ديزي في ماجي اغترة طويلة جداً "مع ذلك التعبير المندهش

على وجهها، ويعد ذلك قالت: أمّى؟ هل كانت هناك لحظة واعبية معينة في حيساتك عندما شررت القبول بكونك عادية".

إن الحدث الرئيسي في الرواية هو رحلة تمتب على مسسافة تسمين ميلاً بشوم بها مسماجي وآيرا من بالتيمور، التي تعيش

فيها معظم شخصيات تايلر الروائية، إلى بلدة ريفية على بينسافانيا، حيث تقوم زميلة لماجى من المدرسة الشانوية بتنظيم جنازة مهيبة لزوجها, الذي كان مندوب إعلانات إذاعية وتوهى بشكل محزن مباشرة بعد أن اكتشف أنه مصاب بورم في دماشه ، في حزنها واضطرابها، تتوقع الأرملة سيرينا، أن تكون الجنازة شبيهة بحفل زفافهما عام ١٩٥٦، مع قراءة القطوعات من تأليف حددان خلیل جبران، وأن یفنی آیرا وماجی اغنية "الحبُّ امر عظيم"، تؤدي إضطرابات الذكريات التي تصيط بترتيبات الجنازة بماجي إلى أن تتصرف بشكل غريب، حيث تجمل آيرا يضع بطاقاته جانباً، ويضاجمها في غرفة نوم سيرينا أثناء حفل الاستقبال، إلى أن تضبطهما سيريدًا وتطردهما خارجاً.

إن تايلر، التي ولنت في هـام ١٩٤١، تتعامل في كتاباتها مع ثيمات تبدو متواضعة للوهلة الأولى، غير أن هذه الكتابات تتعمق في شخصيات مثل لاعبي 'السوليتير' مشوسطي العسمر والأجنداد المتلهسفين، والأشخاص غير التزوجين الذين يفتقرون إلى الحياة العلطفية، والأخوات أو الإخوة الموقين، والراهقين النزقين الذين هم في عبطة من أمرهم ويسمون وراء الشهرة السريمة، والأطفال الصفار سيثي الحظ الذين يربيهم والدأن غير صالحين لشروع الزواج وتتشيئة الأبناء، والآباء النين يعانون من الماساة الهائلة لموت طفل لهم، وقد تطوروا عن احاسسيس تابلر البكّرة هي روايتها "ملاحة سماوية" (١٩٧٤) حيث "الأشـــيخـــاص المــــزينون هم وحـــدهم الحقيقيون، وبإمكانهم أن يخبروك بحقيقة

(مصادر الترجمة؛ موقع كتب وسؤلفون، صحيفة النبويورك تايمز الأمريكية)

* كاتب ومترجم أردلي (marwan_hanidan70@yahoo,com)



أبو العلاء العدالة – " أكرات –

• حــسان الجــودي *

١- ذاكرة طفولية

في حجرتي ملكً يسامرني طويلاً

ماذا حفظت اليوم من سور؟ وهل أضناك شيخك بالتلاوة؟ هل رأيت حمامة خضراء فوق السطح؟ هل أحيبتُ ما طبخته أمك من عشاء اللحم 9 كان بريدني أن أغمض العينين كي أحصى النجوم وما عليها من توافذاً كنت أضحك من سذاجته، أغاظله، أداهب باطن القدمين، أقرض حُدَّه وأنام من تعبى قليلا ملکی جمیل مثل أمی، صارم كأبی حزين لا يحبّ اللهو، يبكي كلما أذيت قطّاً مرة ، أحببت أن أرتاح من همساته فركضت حتى آخر الدنيا وحدتُ سحابةُ، فصعدتُ. تحتى كانت الأرض الصغيرةُ لم أخف، وجلست آكل فستقا، وأنا أمتع ناظري بالغيم والشطآن والأطفال والكتب الكثيرة والدمى ثم انتبهتُ إليه قريي جالسا، بعباءة بيضاءُ قال مطمِّئناً : سنظلُّ أسبوعا هنا... فاملأ سلالك يا صغيري وابتهج لم أكترثُ لكلامه، راقبت نجما ساقطاً أمسكت شمسا تختلخ أريكتُ بستانا بأحجاري، وغطيت القباب بفستقي واصطدت ألوان الطبيعة كلها، خبأتها في جوربي كانت أمامي خيمة فدخلتها

شاهدت أطفالاً، شيوخاً، ساحة الحرب الأخيرة

مهرجانا للملوك، صناعة الخمر العتق، دارة الفقهاء

تطرير النساء، مدينة الأقرام، أصناف التمور مثالب الشعراء، حك ألناي بالأعراس والرقص الوجودي الغريب! شاهدت ألف عوالم مسعورة هوضعتها هي جوربي الثاني المعبأ بالزبيب هل كان حلما ما رأيت؟ يتول لي ملكي باتي استطيع النوم هوق الغيمة

قلت: أريد أمي كور الكفين جاء بموقد قال انتبة للناركيف تجنّ، قلتُ يميقني وخز اللهيبُ

قال انتبه للضوء كيف يحنّ، قلت يحيطني خفق الفراش بكى كما لم يبك من قبل، اعتليت سحابة

أخرى هنم أبصر سوى عنق الغراب يلف ذاتي بالسواد وسمعت همهمة عن الغُذريّ

وسمعت همهمة عن الجدري خبأت الجوارب جيدا تحت الوسادة ثم عدت إلى السحابة حاملا بعض المداد

٢- ذاكرة شبابية

بين اطبتناني بالقبصيدة، والشوحد، شارعُ الأفكار يعبره الرعاة بحكمة النص القديم أنا (جديد-قديم) كلُّ نصوض أسلافي ولكنِّي غريب عن مزامير الرعاة السرعين ل أحتاج أن أمشى قليلا كلما رحلوا هنا فوق الجدار أصابع امرأة أحس بطعم بنعناع على شفتي فاسرع طائرا للنبع أغسل ما تبقى ما تبقى... حكمتى الخضراء تبصر في الأنوثة معبرا للموت، لا أنا لستُ معتادا على هذا اليقينُ شكى بعلمنى الحرائة قبل زرع الياسمين شكّى بيحاورنى ..اقترب منها قليلا ناقش الأجراس في الكفين والأعراس في الشفتين

dan dan

حاول أن تلامسها لتكشف معدن الخلق الثمين لا لست مضعفرا إلى حسم المجاز ساحمل الافكار مثل حصامة مفقوءة العيدين ثم أعود بالقش الجليد إلى كموفي التصعيدة أجمل العمراس للنبع الطليق ا وأنا وراء قصييدتي أمشي بمكاز ابتكاري للطريق

ا ٢- ذاكرة كهولية

(حسدى خرقة تخاط الى الأرض فيا سيد الموالم خطني) (المريّ) جسدى يخاط إلى التراب وكل يوم أسمع الإبر العجولة وهي تعمل ماذا سأكتب كلما أحسست وخزا في جبيني ١٩ تضحك الأوراق في موتى البذور لكى يصير النخل أجملُ ماذا سأكتب كلما أحسست وخزا في عيوني؟: في العماء البكر تختلط العناصر، لا أرى شيئا ولكنى بكيميائي أحولها إلى لغة تردُّلُ ماذا سأكتب كلما أحسستُ وخزا قرب صدري؟، يمرف القلب اتجاه آخرا يمشى إليه فضمنى يا موت حتى تصبح الطرقات أطول ماذا سأكتب كلما أحسست وخزا تحت عكَّازي؟؛ أنا المشحون بالبرق العظيم، سعادتي قبر عميقً فيه أسمع ما تقول الكاثنات وفيه أسمركل رؤيا بالضياء وفيه أبصرمن جديد ليتنى طفل لأحيا من جديد كنت أختار البداية ذاتها، لأصير أكمل ا كنت اقتريت من النهاية ذاتها جسدا يعود إلى التراب حديقة أشجارها تمشى مع التاريخ إبطا تحت إبط أيها الوت السريع بصك غفراني تمهل أحتاج بعض الحبر والإطراء خمس دقائق أخرى رغيفا يابسا، ملحا وماءً خمس تينات، وخمس قصائد ليست تؤجل ا



* شاعر من سوريا

تدور القميدة

د.إبراهيمالخطيب

أنا في الزمان المضارع كنت أقارب نفسي، تداركت أني أجنتها من فضاء مديد، حينما قال لي، تمجا قصيدة حبك. قلت له: أمن قبل أن تتكامل، فقال، لدي يتوافر من رجز المضردات.

فقلت له، أنت ما أنت دعني على كلماتي أهزج منسرها. القصيد هوى، وفي سكرات اكتابية قد تستعير الكنادية بعض الجاز وننحو بلا نجو، لا نمنع الصرف. نضم الكنن، توحد قلبين في جملة، ننشر القبلات زمافاً.

من المعدر للعجز دون روي. وقال أختلفنا أذن. وقال أختلفنا أذن. وقال أختلفنا أذن. وقال اعتداء أموسقه مثلما قال عند الخليل ابن أحمد، وقال تعبيل مع الربح: التقبل الوزن المال الوزن المال المناب على الرمل وتتركه في السماء مبيد. وإذ تستعيل سمائي أقل أن عكسا وزوقة، وألمو منا المدوي دمي واقفو القصيدة والنبين.

ولكنه لا يحلير بغير جناحين. وأنا مثله أطير كما الطير لا أرفع انخفض أو أكسر الفتح أو أفتح الكسر، بل آخذ العسر باليسر أنا ما أنا... أنا ما أنا...

قافية حافية

منذ زمن سكنت أصابعي عن العله، عن العله، عن العله، عن العله، النبض القلب مسلحة النبض وظلمة عند شمسك طلاي وظلمة حافية حافية أجمل ما أم أكتب صورتك وحده صورتك وحده ما يحمل شفاهي علي شرفة البوح



وقت تسألني اسمحي لي أن أظل أحلم بك ظلي سلمي إلي.. في وقت الشدة قلت منذُ التقيتني لم تبح لي على .. حوالي .. تمتد المدة، بقسيد، هل طلق الحبرسطره ٩ ظلى الدوي. فراق حبيبي نارحمراء، بل دمائي تفيض فيك حنينا والقلب يعانى برده، وحياتي من دون عينيك.. لوغيمة وأنا أعرفك اليوم فأي غد بعده وإذا لم تطرزي نبض قلبي.. كل هذا الصفاء مساء يقوافيك.. ماذا يقيني كيف يكتب شعره 9 من الشمس 9 كل عمير بدون وجهك عسر أبتها الغبمة الجاحدة. ومساء بلاك ليس يُضاء نجوي هبى ولو مرة واحدة ما غنائي إلاّ لأنك وحيي سقى الله فصل الشتاء. سب الشعر أنك الإبحاء كل هذا الجفي لا شيء بين السطور املاء القلب خربشى۔۔ خريشيني قد يتمت منك الإصبع. علَى أضاء يأخذك الإعياء، كل هذى الرعود الوعود، إلاه بعض الرذاذ تجمع أوراقك أىملاذ تدهب إرحمي مدنفأ في تمنيه قد ترجع أو لا ترجع حتى العياء. إلاه رجفة ماء حبيبى يأخذه الإصغاء إلى قلبي بختلط عليه الإملاء يطبع ما لا يسمع. ه فامر الدني

أسمعيني.. الأحباء غابوا وهجّت رفوف اليمام.

وأبكى على حضرة وضريح!

عانقيني لألمق قلبي بقلبك في لحظات الوداع

مساء لوجهها الجميك

فخيوط العذابات تمتد ما بين صدري وصدرك أوتار رييح. غصة غصة تتمزق أصداؤها وتموت تتلاشى كخفقة قلب ببحة صوت ليت عينيك لا تدمعان ليت أيدى البنات الصفيرات يفسان جرجي وأغنيتي بأصابع من بيلسان! ليتهن يضمدنني بضفائرهن إذا شحبت أمسيات الشتاء على نفسى الغائبة! قنت للمرأة الراهية، السلام على قمر اليعزن فوق القناطر لا توقظيني من الموت من صمته المستهى في سآمة ناي ا ميتأ سأعود إلى قرية شاخ أيلونها الكمل فانتظريني على شرفات مواويلك العالية (زمنا من دموع ولا تتركيني لسحر المساءات إن الكمانات تسبحُ أسيانة في أسايٌ ا زهرة .. زهرة تكبرين دمعة تسقطان من شجيرة ورد والكهولة وحشة ريح وبرد تلفخ الأوجه الخائبه ردّت المرأة الناديه، مسحة الحزن في ناظريك ترجع الدمع مني إليك والمغيب بعينيك خيط بكاء قلت في وحشة واستياءً، ذات يوم سيأتي إلى عزلتي الأصدقاء سوف يأتون مثل غناء قديم الصدى ليزيلوا عن القلب وحشة هذا الساء

قابت لمرأة غارق وجهها في أديم الساء، أنت زهرة هذى الدموع التى تتساقط فى القلب لكنها الآن ذابلة في إناءًا فارفعى ناظريك إلى منبع الدمع إن فؤادي بيضم ويبكى ا وعيناك عند مغيب البحيرة ورديتان أشعر المعزن مرتحالا فيهما كحمام الفروب وأحس مثات القلوب تترقرق طيبتها بالحنان فى ارتماشة عينيك ذات الأسى والرثاءة وأحس بأن الكمان ساكتأ خلف نافذة أطفأتها السماء بتكيد أحزانه القاتلة قلت للمرأة الثاكلة، باوفاءد أسمعيني الأناشيد في الليل حتى أنام

* شاعر من سوريا





امرأة من سيليكون

تخيل ان تصنع امرأتك...

أنيس هذا هو حلم كل الرجال، والأسطورة الأولى واية الرب على الرجل حين خلق له من نفسه امرأة لتهدأ براكن روجه وثورة جسده، فكان اكتماله منه وله كما تقول الحكاية المتيقة.

لكن ليس الأمر كذلك دائما، ففي احيان كثيرة يكون اختيارك خاطئنا وتكتشف أن امراتك ليست حلمك فتعود وحك لتشردها المستحيل بعد ألم وحزن ورغبات مشروخة كثيرة.

منه تسريف المصحين بعد الم وحزر وربعات مسروحة عبيرة. وتبحث من جديد، لتكتشف في النهاية أنك كنت تطارد خيط دخان وسحابة مبعثرة.

الرأة... حلم الرجل الستحيل ووهمه الأكبر.

وتمود للسؤال الأول، هل من المكن أن يصنع الرجل المرأة الحلم التي يتمنى ويطارد؟

الإجابة نمم؛ فقد حلت الثورة الرقمية هذه المضلة وجعلت من الخيال إمكانية ومن المستحيل واقعا ممكن التحقق، وذلك من خلال استخدام فنون الجرافيكس والتحريك وثورة الأبعاد الثلاثية.

فقد قام بعض ميرمجي الكمبيوتر قبل مدة ليست قصيرة بصنع الرأة العلم، مطلقة الجمال مطلقة الرقاد والأنوقة تماما كيا يصلم بها الرجل، وقدى الأمر ذلك بأن اخذ العصمون يتبارون في خلق الرأة الأكثر راشمالاً فولدت عدة نماذج ثم اعطاؤها اسماء مختلفة مثل لورا وياولا وكيارا وغيرهن من النساء الرقعيات، بل وعقد في العاصمة البريطانية لندن مؤخرا مهرجان خاص للنساء اللواتي خلقهن الكمبيوتر، وخيال الرجال الجالسين خلفا الكمبيوتر.

المُشكلة الكبرى التي وإجهها المصمون كانت "الكمال" فقد خلق خيال الرجال نساء كاملات بكل ممنى الكلمة، نساء بازعات الجمال، مطلقات الجمال والأنويّة والرقّة ومنتهى الاكتمال الجسدي، وهنا كان الخلل، وما أدى بعد مدة إلى عزوها الرجال عنهن.

فقد اعتاد الخيال الإنصائي على وجود النقص في الأشياء لكنه لم يمتد على اكتمالها، أما الرجل فإقه باكتمال الراة سيفقد اهم ميرزات سلطته ورجولته أمامها .

لم يحب الرجال نمواح الراة التاملة فنفروا منها بعد مدة بسيطة، وهذا كان خطأ المسممين الذي شنوا الكمبيوقر بكل مقاليس الجمال والانولة كثانت الشيجة أن النساء الرقميات خرجن مكتملات فوق مستوى الحام الرجولي، وهو ما غدا شيئا منشراً ومالاً تعاماً فالرجل يريد امراة يختلف معها وينتقدها وينمتها بصفات اللقص ليوضي فقدة قدولة الأسطورية.

وكان العلاج "كايا" الفتاة البرازيلية التي صنعها مصمم خلاسي من ريو دي جاليرو.

كايا امراة حقيقية تمثلك جسدا ووجها جميليان لكن ليس بشكل كامل، فهناك بتور رابيقة في بضرفها موبتلها، متباعدتان قليلا هن بمضهما البحض وماجباها ككيفان وشخصيتها طاغية متنمرة برقائها وأوضا سخريتها اللاده.

وخلال مدة بسيطة من عرضها على الشبكة أصبحت كايا معبودة الرجال بشعيبة كاسحة في الهاراتهائية. وخصوصا في الأميركيتين، وخلال الشهور الأولى من ولادتها اكتسحت كايار قبوبي، الرجال وعبد، رضعة، النيالي الحزيلة للرجال الوحيدين أو للكبيريين أو الخالين في قصص الجب المنبورة

تحادثهم في اللهائي من خلال بيناك الشات الخاص بهراتجيهم وتعييمهموني احيان كثيرة بتوثيم عليهم... ترغيهم بتمنع وتصديف وافيال وفي تحولك مجينة بتمرح عليهم وتغييد امهو علا حداري بداراس اساراتها

وملاطفتها بمعبدول الكلام حتى ترضى عنهم وتبنجهم ظال التسرية

بجمالها وغير القيمان وثبي ولالقال يفتحي وقيالها وتربيعها ومصنينا ومرتب والمداه وقومها السابق المكتفئة المكتفئة مقتل كانا للصور الرصول من الراقاللنام الدي يجمعها لكن يستقيم خريتها بالراؤرة والتي تعقيما منته لاتفهاله و يُنتخفي الدولة ، مثل حيث والتي تفتحك من يجمعها لا تستطيع الاجلال من ترزعه وتتصرر عيدم إيفاها لمركة من يربين عمد ويصدر القراب الدولة مثل تصليح وتركمه للاعلال لا تقويس عيث

> السندكاياهي حلمنا حقا؟ يرى من يريد الرأة الكاملة؟؟

دواني آردني

"سير الورشتــــُن" لـ على يعفر العلاق الاندفاع بأقرى الدِّهْد الكاتب اله تنوم الرغبة والموت

١- اندفاع الكتابة الشمريَّة إلى أقصى تحوم

هل هو التذكُّر يشتدُّ ويحتدُّ في ديوان " سيد الوحشتين ل على جعفر العلاق (١) أم الضرار من الذاكرة إلى "ذاكرة التصيان" بما هو أبعد من الذاكرة لحظةً يعمق التاريخ الضرديُّ والجُمْميِّ، السالم والحادث في وميض لَّفة الشمر ومُختصر تُراث / تراثات القصيدة المربيَّة؟ هل تتَّجه التثنية عند تسمية الوحّشة إلى المكان والزمان، إلى العالم التنكشف والمالم الجوائي بمشترك وعن الوجود آنَ مُغالبة جحيمَ الوضعيّة براهنها الكارثي وخراب الكيان؟ كيف للقصيدة، هُنَا، أَن تُنقذ ما تبُقّي من هذا الكيان / الخراب عند السمى إلى ترميم نواة الذات بلملمة أوجاعها وتضميد جراحها، بداهم الرغّبة في إعادة نُزّر قليل من الأمل والطمانينة والحُلُّم في رحمة المخاوف الأحزان الكوابيس؟

إنَّ الجسد الكاتب مُتَفتِّح بأقصى الجهد

وإذا استثنينًا عددًا فليلا من القصائد الطُّوبِلة (٢) هَإِنَّ الديوانِ مُجْمُع قصائد _ ومضات، أو هي الحالات تسمى إلى الثمنُّد يدُفْق الكلمات ثُمُّ سرعان ما تصطدم ببُهمة الأشياء ليظلُّ همل الكتابة بذلك مُتردِّداً حدًّ الحُبْ مسة بين مُطابقة الحالات الوقائع الذكريات وإبحاء الُبِّهم في الذات الكاتبة

سطنع للومسوف الشسميري ومسا وراء هذا الموصوف، سريع الحركة بعديد القصائد الأقسرب إلى ومنضنات الحنال الواحدة

هي هذا الديوان الْمُرْسَلُ الَّذِي صيعٌ بِشَيْض روحيُّ واحد، وجسد القصيدة مُتَّحَضَّرَ هو الآخر بمُحصَّل تجرية الذات على امتداد عمر الكاثن وزخم ماسى أعوام النكبة (احتلال الوطن _ العراق). فكأثنا بنتك نشهد اندشاع الكتابة إلى أقصى تُخوم الحياة بما يُقارب الهوّة السحيقة حيث علامات التضاد تنفسخ أو تكاد ومواطن الشغاير تهشز بحالات وعي الكارثة الصُّصوي، كتداخُل الأزمنة وزوال الاتجاهات وتلبس الحياة بالموت وتريس الموت بالرغبة ولواذ الرغبة بالشعر وإمكان إِنَّ إِيشًامَ الكتابة دورائي عند الشردُّد بين

الحالمة الراغبة حقيقةً ومجازًا. ولثن استمرّ على جعفر الملأق في انتهاج تُراث القصيدة المربيَّة برُغُبة التّحديث،

كالسابق من دواوينه، وأوغل هي كـتــابة الرثاء (٣) هـَانٌ لـ سيّــدُ الوحشتين توهِّجًا مُختلفا لعلّه التلوين الآخـر للعبـزن والوجــه الحادث للرثاء في لاحق التجرية الشحصريّة بنآءٌ على سحابق تراكماتها وإبدالاتها.

٢- في معلول التثنية: ما بين الفرية والاغتراب

يتقاطع مفهومان للوحشة بالتشيعة الناتجعة عن الكان والكيان، فهي وحشة المكان، كـ "الفرق من الخلوة" أو الخلوة والهم (٤)، وهي وحشة الكيان بمفهوم الفُرية هُنَّا أو هُنَّاك، هي للهجر والوطن على حدُّ سواء، إذ الوحشـة في بُعُدها الثاني لا تتُــحــد بموقع مكاني، بل إنّ وعيها يستحيل من داثرة الانفعال المباشر إلى ما وراء



اللَّحظة والمُوقع، إلى مسشسسرك 'الآن' والـ"هنا"، "الدازَايِّن"، بِلُفة مارتن هيدغر

وما "الوحشة أن" إلاّ أستمرار ضمنيّ لوعى الششيمة في التمراث الأدبيّ والفكريُّ العربي الإسلامي، كنداخُل حال الواصف وحال المومنوف في الشمر العربي بمختلف أغراضه، وتعالُق الجنّة والجحيم، وقيام التثنية في الحال الواحدة أيضًا (١).

و لئن أفشرنت الوحششان، هُنا، بذات واحدة (٧) فإنَّ الحالِ الشَّمريَّة أومنع من أن تُقاس بِالْوَاحِدِ أَوِ الْتُثنِّي، وَإِنَّمَا الْتُثنِّي بِأَب دلالي مُنشسرع على زخم هاثل من المساني الحادثة في ظاهر أبنية القصائد والمعاني الُمُكنة عند التبأوُّل القرائيِّ، وبذا يضحي الاغتراب والقُرية (وحشة الكان ووحشة الكيان) نمسيجا دورانيًا واسعا من الدلالة وإمكان الدلالة، أي التدلال signitiance بلَّقة السيمانطيقا، أو اللاِّ-معنى الحافَّ بإمكان المعنى والتُحايث له، بمنظور الهرمونيطيقاً.

فتشتفل الدلالة في "سيد الوحشتين" على وسيع التناصِّ التراثيُّ للقصيدة العربيَّة عند استشدام البعض الكثير من وهجها الغنائيُّ المَاثَلُ أساسًا هِي اللُّغَةِ، وَلُفَةَ الشَّعَر على وجه الخصدوس، وهديد حالات شمراثها ومواقفهم وأساليبهم في التسمية والتدليل والتطريب، ليشعالق ضمن قصد الكتابة الشعرية القديم والضارب في القدم (تراث بابل وآشــور وفينوى) والحــادث بمُعصل تجرية الفرد الكاتب، عودًا إلى بدايات الاسم ومُختلف الأطوار والتقلّيات في بُلُد "الأضبِاد"، هسراق الاخسسلاف المخصب والتمعد الذي يختصره تضريباء حضارة الإنسان:

> "أرض من الأصداد: كم أشرقت: وكم غضا مصباحها اثدابل أرض من الأضداد: قيثارة، وقاتل يجتاحه ترفل بالموت، ولكنَّها تضنى وتبقى طفكة بابل.."(٨)

و كُأنَّ هذه القصيدة الأخيرة في الديوان تُمثِّل شائحَـته، إذَّ تخـتـصـر تاريخ الذات الجماعية والضردية بمخصوص الأرض (المراق)، وبالدلالة الوالدة لتحدّد، تقريبًا،

"الوحشتان" استمرار ضمني لوعي التثنية في التسراث الأدبى والفكري العسريس الإسسلامي، كتبداخل حال الواصف وحال الوصوف في الشعر العريي بمختلف أغراضه، وتعالق الجنلة والصحيم، وقييام التثنيية في الحال الواحسدة أيضسا

بالموت.

و إذا الموت عبلامية المُشتَرَك الدلاليّ بين الوحشتين"، بين الغربة والاغتراب، كما اسلفنا، بين اشمى حيالات الوجود وأدنى مالات الانتظار،

ج- "سيَّد الومشتيَّن" : كتابة التضجُّع من سُعلن الرثاء في سالف التجرية الشمريَّة ولى كثافة الإبطان.

هي التامة يتمسّر عندها أيّ إمكان للرؤية / الرؤيا: مناهة اللُّغة الساجزة عن استيماب حجم الكارثة، متاهة الدّلالة حيتما تتهدم قالاء المني وتتقوض أركان القيمة، مثاهة ألكيان لحظة يفقد الكان مكانيته وتتفكُّك أوصال الزمن بنناص تجربة الذات الشاعرة وحكاية قيس أو سيرة "مجنون ثيلي , بمشترك الكيان المزوز الفاقد المناه:

"من تُرى أوصلك اليوم إلى هذا المتأدة لا خفاف الإبل الحمقاء قادتُك إلى ليلى: و لا هبَّت على معولك النائح أقمار اللياه..."(٩)

فينتنى الاتباء رغم ظهور الوجهة التي تبدو تحظة مبشورة عاجلة سرعان مأ تتقضى بوجهة آخرى نتيجة العماء المنتبد بالدات وغياب العلامات.

و لأنَّ الذَّاتَ الشاعرة مهووسة برغبة الكتابة وعشق التراث الأشميد فقد آثرت تناص الذاكسرة على اللاً حسمنى المسسايث للتميان، وإيحاء المُطابقة على كثافة الإيحاء حَدُّ الإغماض، كانشائع من الأساليب في

انشائية "قصيدة النثر" تحديدًا . لذلك نراها تتقصد توظيف الأقنعة وإعادة تشكيل الأبنية الاستمارية واستخدام ثقنيات الكتابة الُشهديَّة الحادثة الَّتي تستفيد من تناصُّ البسالف والحدادث، المديش والقدروء بتجاذبات مماني المطابقة وضرورات الإيحاء في رسم أشدُّ الحالاتِ وطَّأَةً على الذات،

كذا ينصول التفجع من معلن الرثاء في مسائف الكتابة الشمرية إلى الإبطان. وما يتـــراءى إمكانا للرؤية/الرؤيا في ديوان ممالك ضائمة ينقلب بالإبطان إلى مُبهّم حال يزداد غموضيا كُلَّمَا أَصَرَّتُ الذَاتُ الشــُاعــرة على النتقُّل في الداخل، حـيث الرؤية تستحيل إلى رؤيا غارقة تمامًا أو تكاد هى عتمة الحالات القديمة والحادثة والضارية في قدَّم الاسم القرديُّ والذَّات

طتستيدٌ " الأوهام" بالواقع من غير أن تنقلب الكتبابة إلى إيحباء مُنحَس، بل هو إيحاء المُطابقة يُدَاخل بين المقيقة والوهم، ويُؤالف بين واهم الخسراب وتفساقُم الوهم-الاستيهام:

> "أهذا الأذى ائت فيه خراب وتيه أم هو الوهم يا سيدي،٩٠٠"(١٠)٠

و مسا المسؤال في بُدِّم هذا الديوان إلاَّ سمى صريح إلى الفهم الَّذِي لا يتحفَّق، وقد يتعقق بإعادة المساطة ومحاولة الإجابة طي مُـوَاطِنْ أَحْـرى مِنِ الديوانِ. ولكنِّ الشابت التقريبيّ يتحدّد هُنا 'بالوحشة' درد مُثلّاةً عند توسيف النور المكتثب للذات (الصباح) والكان، كما يتحدد "بالشوارع" و"هذا الضراش الوثير"(١١)، وبالحلم والوهم مُمَّا، وبالشنرك الدلالي والتدلالي بيلهما.

و كنانُ الإبطانُ حنالة شرار من العنالم الضارجي لا تُعقّق طمأنينة الذات، بل هو الارتكان الاضطراري إلى الداخل لتتعاظم بذلك كنابة الشاعر، فيصطدم بالبياض وذكريات الأمس القريب وصور المجد الأهلء حدّى لكانّه الفرار من كارثة إلى كارثة أشد، ومن انهيار هي الخارج نتج عن اهتزاز وقائعٌ وقسيم إثى انهسيسار في الداخل بعسمسات تراجيًديَّة ثم ثائضهًا الذات الشَّاعِبرُة في أطوار سابقة من تجرية الكتابة والوجود، وكمأ يتهدم عديد الشوابت وتتلاشي الاتُّحِـاهات في وعي الوجود تهـتــزُ ذات الموجود بمالامات المبطوة تكتميح المراة

والدرب المفلق والطّرق تموج بالطــحــايـا وماضى الطفيان وتداخل الأمكنة وزحمة السنواد ومشور الانحباس وتشكّل المرآة بالتثنية وبُهِمة الأشياء ويُكمة الورق (١٢)... ثلك هي، إذنِّ، ارتعاشة الاسم أو الذاكسة بِالْانْهِيَارْ الْمُزِّدُوِّج حَدُوثًا فِي الْخَارِجِ وَالدَاخَلِ مُمَّاء بِالسِّرَامُنِ والسَّمَاقُبِّ، بِالصَّبَمَة بِنَّمًّا ويتشكُّل الحال الناتجة عن الصعمة في الداخل تبما لزمنيَّة أخرى حادثة، وإذَا المرآةُ إمكان يتحقّق لاستُعادة بمّض من التاريخ البعهد لبدايات الاسم. وما يبّرق خافتاً ضنينا هي ظاهر استبداد المتمة سرعان ما يُفجِّر المديد من أوهام الرغبة واستيهاماتها Pastasmes وأحلامها وكوابيسها وانتظاراتها وانكسباراتهما بازدواج الأمل والألم، اللذَّة و الانقطاع، الشمعة والاستدارة، الاندهاع

إ- ما يون الرقبة والوت.

هى السيولة- الرمـز تتَّـخـد لهـا عـديد الإشارات وتُحيل على مختلف الأيقونات الماثلة هي المطر التنتظر والمُسرّي والشبجـر والدم والطيور والدمم والحبس والثار والريح والحب والينابيع والروح والأعشاش وحرير الفناء والمطر والنشيد من الرغبات والوردة في المروق والهاوية والأنهار والنساء والحلم المطر والرماد ورجاجة الروح والشفتين والحنَّاء وتُفَّاحة الحنين ودُّخان الحبِّر والوَرَقَ المُمْطُر وراثحة الخبيول والتُراب الكالح والمسلاء الطبري وهبراش المرأة ومناء النوم والخنصس واشتحال الندى وحنين الهندين والثدين من عبطة وطيور السهر والفابة والطين والنشوة والحنين والبخور وعشتار والسرير الخصب والنهار الفائض والهذيان والجمر والضفيرة والآلهة وصعفور التل

وكاتلاً بسيد الوحشتين نضهد انتقالاً وكاتلاً بسيد الوحشتين نضهد انتقالاً للرجمية في مالف التجرية من ملالة الموت التجرية في مالف التجرية والأخذو وتشعد في الأثناء وتشكل مراراً ويتران وتتعامل على انتقال والدون لا يمثل في قاع الحال الإيروسية من وتراجيئي هو من الموت إلى الموت الموت

مربعة ومصدة و إذا الرغبة في ديوان "سبد الوحشتين" واحدة متمددة، تظهر في البدم على شاكلة انحباس:

" هاهو الفيم: يجمع أطرافه يتراكم مُكتئباً..."(١٣)،

وهي القراع بستدهم) ماتبالاراً أو العلطي يقتضي رواء اللك يقتري وجودها الرمزي بالمسهولة ، ويلناه المنظر يثما على وجه المتصوبة ، كما يتأثرم البدء والرجع (الثاوم) ومكاية ضروع أدم من الشريوس وصاجة حواء إلى شحولة أدم والأغشالام وبداية أشاهه الجنسي وقسق الشهوة وضري الجنس يؤتشق الشهوة وضري المحدولة وعري المداودة والمحدولة وعري الجنس الأونين والمعهوالأرزي والمعهوالأرزي والمعهوالأرزي والمعهوالأرزي والمعهوالأرزي والمعهوالأرزي والمعهوالأرزي

وكما تسكن الشهوة ذات الكائن الموسوف بالرمز الشمريّ ينتشر وهجها هي الطبيعة كي تظهر بمشهد شبيه بالشهد الإيروسيّ المأمّ حيث تتمالق الذكورة والأنوثة بمتّعدُدُ السمات والوضعيّات:

> " والضحي غيمة يلهو بها الماء (...) كم كان عنبا شجر الساحل يشمّ ليل الماء..." (١٥)

شتدة عاران العدايل مل هذا العقاق الطقاق المقاق الطبيعة الحراب المدوقة الطبيعية (وحدة الوجود) عامات الرضية وتقافعها كالماء وليل الماء والشجع والفيسة والقائمية وكالدحمي الجمائم، وكالدحمي الجمائم، وتعالدحمي الجمائم، المعالم، وأخذ والمعالم، وأنسان المعالم، والمعالم، وا

و تثن فرَّمت الكُتابة ألى أستخدام الرمز الحكاثي تدوسيم مجال المدول عن معنى الكارثة المساشر ومُطابِقة حال التضيَّم باستقدام يوسف والبثر وقميمن الضعيَّة

> كأننا ب"سياد الوحشتين" تشهد التقالا من دلالة الوت المرجعية في سالف التجرية الشعرية إلى الرفية يتسع ف مجالها وتعمق وتتمدد في والكراز وقت مساطى في والكراز وقت مساطى في الفنان والموت بأيمثل في قناع إلصال الإيروسية من قناع إلصال الإيروسية من

رالتم كالسائد من التضاميل في بنية المكاية المراق المكاية المراق المكاية المراق المكاية المراق من الداكل المناق من الداكل المناق المراق المراقبة المراقبة المسائلة بعظيم الاشتهام المناقبة المراق المداورة المراق المداورة المراق المداورة المد

> "ساطع يوسف، كفأه فهارٌ من دُمُ الفزلان؛ يملو وهُم القتلى، يُعنِّي و هُم الباكونَ، يثانى وهُم الغافون في الظلمة ..."(١٧)

هرنتهج على جمض الملآق مبلتلك الأساليم في وصف "ومشدي" تشار بين التكفيف وألمحب أو النطق في الاحتجاب، بيا أماريمه الكتابة النفازي في الاحتجاب، بيا أماريمه الكتابة من النطاح أحمد الشحيط المشدرية في الما المالاد/الإمميلان، بقائلتها، لذلك تكثر من مسلمات الشغر المالية بمسرع اللفط (14) وينقط الإطهار في القاب إلحاما الإطهار الإطهار وينقط التبطق كدوات المحتق القديم والوحشة وكدال الرفية:

> "آو، کم امتلأت اقداحنا فُرَحا مُراً، کم اشتملت اصابع، و مرایا، کم یکی جسد من نَدَة، وتشظی، کم یکت روح".."(۱۹)

و بهدا الإبطان يتصع مدى الرضية لتتشكّل في الأشاء بصُور الماء وذكريات التشهّي وأحارمه، فتتماهى والأنوثة تتبجس علاماتها الرمزيّة في أعماق النفس الحالمة.

وإذا التبضوم المضتركة بين الرغبة والموت تمود لتظهر باقبصي الحلم في وُجود الماء والمرآة/المرايا . وكنمنا تروى الرغبية بعض الخيالات من ماضيها الضارب في قدم الاسم تصطدم بواقع الاغتبراب ومعوقات اللحظة أنَّ القصيدة، وموقع التضجُّع حيث المُسزلة والكآبة والليل وفسوضى الحسالات والريح الماصفة برمّزيّة الارتباك الحادّ في المكان والكيان،

وإذا حُلم الأنوثة والماء نشب دة تروي حكاية بدايات الاسم وتشكّل نواته ولحظات المنشق الأولى تُستيماد في راهِن الحيال بضُرِّب خاصٌ من الالتفات والتذكُّر المزحوم بأطياف أزمنة قديمة:

"دخلت، مثلما المَّاءُ حافيّةُ، خلعت بَابَ وحشته، ثوحت ثيشاشته بالشُّذَا واللنائذ، حافيةً مثلها الماءُ، أَرْخُتُ ق میہ می صباہ وقالت انا اللكه (۱۰)

وكأن قصلة يوسف وامرأة المزيز التحوّل من سيناللها الأوَّل إلى سياق حادث بشمثُّل الذات الشَّاهِرة للحُبُّ والمَوتِ مُمًّا، أو للصُّبِّ تُقالب به الذات أقسى وضعيّات الوجود الحسادث المُهَسدُّد بالأثدثار، لذلك تطفسو عبلاميات الحظر والمتع على سطح المشهب ليحدث انقطاع الرغبة كُلّما تعالى نداؤها واتَّسع مجال الماء-الرمز لينحسر في الأثنِّاء بفييض الأحرزان واختناق الروح وتعتم "الطريق إلى الفجر":

> "سقف روحي خفيض خفيض وأحزانها عاثية والطريق إلى الشجر أسئلة، أهُق ذاك أمُ هاويهُ 9"(٢١)

وكَأَنَّ الرغبة، في هذا الشهد الشعريَّ الموصوف، تمتد وتتماظم بالفُرية وترثد التنضاءل حد الاختضاء أو الانطفاء عند تضاقم وعي الاغشراب (٢٢) بذكر " البلاد الَّتِي حجبتُها الحروب" و طعنات التاريخ" والنَّهِرِ الَّذِي "جرب مياهه دون أعراس" ...

إنَّ خطرا مُنا يَسْهِدُدُ الدَّاتَ الشاعرة ويحضرها على الاستمرارهي الكتابة بإرادة التسحدي ووَهُج الرهبسة. ومضاد هذا الخطر الشعور التراجيدي الحاد بالهلاك قسيل الموت (٢٦)، إذ بالموت يمكن مسقساليسة الهسلاك وبالرضبة يكتبسب الموت سيفسة الحسيساة

ه- البُعُد الآخر للتفجُّع الشراجيديُّ الحادُّ بين وحشة الفرية ووحشة الأغتراب.

وإذًا الكتابة الشمريَّة تردُّد تراجيديُّ حادً بين وحشة الفرية ووحشة الاغتراب، بين الإيفال شى سكن الذات والقصيدة بالتموهُّع هَي 'الآن' و'الهُنا' وانتضاض المرتمب كُلُّما بلَّفت به الكوابيس أقسمى حسالات الأذى النفسيِّ واستبدُّ الألم بأيِّ إمكان للأمل، بين التماهي وحال الفرية وتباعد الواصف عن الموصوف في غمرة أوجاع الاغتراب وأحزانه بمسيداً عن الوطن الجسريح والأهل والأمسقاء...

ولأن وحشة الفرية مالازمة لوحشة الاغتراب بازدواج حاد فرمن حالا من الارتباك الدائم في ذات منتضوعــة، رغم تثبيُّ ثها بنُواة الاسم القُّديم الحادث، إلى الانفصام، كأنَّ تستقدم الكتابة إليها "لوعة امريُّ القيسُ و مالك بن الريب (٢٢)، على غرار فاجمة يوسف، يتناص الواقع والحلم، الحلم والكابوس، تاريخ الاسم الفسسردي وتاريخ الجماعة، الرغيبة والموت، الوقيائع التاريخية والوقائع التراثيّة، الرثاء والتَّفجّع، الألم والأمل، الحكاية والإنشاد...

ولثن تأسست قصائد الديوان على حال مرجعيّة ممثلة في الوحشة أو الحنين فهي لا تستشر على وأيسرة واحدة، بل تنزع إلى التمند بتنوع الموصوفات رغم الإحالة على نواة ذات متضجمة مرتبكة واحدة وكشرة النَّمُوت عُند تتويع ومناثل الوصف والتخفيف من وطأة الإيشاع السمِّميّ لإنشاء ضروب أخرى من إيشاع التضاير الصوتي والتناظم

الدلالي المسيق بوفرة النصوص الراجع والكشأبة الشهدية والضروج بالاستعارة الشحمريَّة من أحكام التداوُّل الموروثة إلى إنشاء "استعارات حيّة جديدة (٢٤) تتفاهل ضمنها لفة الشراث ولفة الوقائع الذاريخية والتفصيَّة الحادثة، بمشترك شرديٌ هو ثقة الحلم الشمري يُرْبِكُ ذاكرة اللَّغَةُ الوروثة بمُحصَلَّ الخبرة شي الوجود وبالرغبة، ملاذ الكتابة الأخير:

> " هو الحُلُم مُدَّبا يُهارِك تِي لُغُتِي، ويعطرها بالتدى والنساء ؟ " (٢٥)

إنَّ خطرا مَّا يتهددُ الذات الشاعرة ويحضزها على الاستمرار في الكتابة بإرادة التحدين ووهُم الرغبة، ومقاد هذا الخطر الشمور التراجيدي الحاد بالهلاك قبل الموت (٢٦)، إذ بالموت يُمكن مسفساليسة الهسلاك، وبالرغبة يكتسب الموت صفة الحيماة المتجدّدة، كما يستحيل اليأس إلى أمل، وقد يقدر الأمل على تأسيس حياة جديدة.

كذا الكتابة في "مبيّد الوحشَّنيّن" حال من الارتباك المنيف أتُخذ له عديد الأساليب، فهو المنكشف حينا والمستجب أحيانا بإمكان الجُلم ورمَّزيَّة الأنثى أو القَصيدة الأنثى، تذكر وبسيان مند التذكر بعية النسيان والنسيان قصد التذكُّن تمثُّل مسريح 'بماء البدايات :

> "مثَّل ماءِ البدايات تصعد أيُّ الينَابِيعِ تدفعها صوبِ هذا الرماد المُشاكس؟ أيَّة ريح تُؤجَّج مَاءُ الوثنها ا تتنامىء

تفيم و تدنو، كما النوم سهواً إليَّ، الرياح، تشيد من الرغيات يرج القصيدة، حنَّاء أقدامها وردة في المروق..."(٢٧)

١- تداخُل الوحـشــتـيُن يومي زمنيَ حادث

و ما اعتنا عليه من استواء للمعنى، تشريباً، ومُطابِضة للحالات والمواقف دون التخلُّى عن إيصاء الشمس تبعا لتُراث القصيدة المربية وتجريب الكتابة الحديثة ممًا يستحيل إلى نص شمري مبالف



يسمى إلى إحداث وجه آخر للكتابة بتداخل "الوحث تين" والتردُّد الحادُّ بين الماضي والحاضر كي ينشأ في الأثناء وعي زمني محضناف هو سليل الكارثة اثدى لا يعنى القدرارُ المحض إلى الماضي أو الانفسلاق التراجيديّ داخل اللحظة (الأن)، بل التموقُّع في "الآن و الهُنا" برغبة التفكير "بمستقبل ولاأنَّ مُسْتَقِيلَ الناضيُّ ما وراء عميق

للزمنّ فقد أمكن للذات الشاعرة النفاذ إلى

يستدعى نصًّا حادثًا لا يقطع مع سالفه، بل

دقيق التفاصيل في ماضي الوجود الفرديّ وحاضر الكارثة برمزية ألماء والرماد وما يحفُّ بهما من علامات الرغبة ونقائضها. إنَّ ليل التهاهة على أشهدُ في "سيَّه الوحشتين لمني جمضر الماذَّق والقصيدة مسكونة، هي الأُخرى، بالارتباك، كأنَّ تتملَّد الصركة الشمرية في الديوان حينا لتلتوي أحينانا وتتدفع لشرتد وتطفو على المنطح لتخبرق في عنميق الهناوية حنيث الرؤية تستحيل إلى رُؤيا، والرؤيا مسرعان ما تصطدم باللا - معنى، بالضراخ الموحش الّذي الطمأنينة بمُقاربة سطح الدلالة بين الحين والأخر في مسارً الكتابة-المامة، لذلك تَفَقَد لَنَهُ القَصِيدة انسِيَالها بِأَنْ تُحَلِّ الْجَمَلُ القصيرة المتقطعة أحيانا عديدة مكل التدوير، كما تهشرُّ نواة الذات/الأنا بمُتعَدُّد الضمائر ومُحْتلف المفوظات بالإحالة على الفياب والمضاطبة والحوار:

> "ملئت تذكرك..."(ص٥٩) 'مسرعة كانت..."(ص٢١) المساك اغتيتان..."(ص١٥٠)

إلاًّ أن كثافة الإيماء الفالبة على الديوان لا تمنى الانقطاع عن مسالف الشجرية، إذَّ تستعيد القصيدة رغبتها في المطابقة في خاتمة الديوان (٢٩)، وتتوسَّل بالإيضاع السمميّ (٣٠) كالسالف من بناء القصيدة في أطوار سابقة، ثمّ تمود لتظهر في "طائر يُقبِل من مذبحة "و للربح أم للضجر" و"حين يستعصى النوم "باندهاع أقوى إلى أهامىي تخوم الرغبة والموتء

٧- "طالر يُصَيِل من منبِحية"؛ قصيبيدة القصائد في الديوان،

إنَّ همائد "سيِّد الوحشنيْن"، في خاتمة هذه المقارية التأويليّة (hērméneutique)، هي

القب رينشي حسرية بالقبصيدة - الصورة الواحسدة الأتناسلة في الداخل، بجنون الكتابة، بهدنيان المعنى المخستلف بتشوير اللفة وإنشاء لفة داخل اللغسة عند تجساور الاستعارة الستهلكة القديمة وإنشاء استعارة

بمثابة المتراكم الحيني الذي أخصب قصيدة الإبدال بـ"طأثر يُقبل من منتبعث، هذه القصيدة-الأمَّ في الديوان، وعالامة الإضافة الأبداعيَّة النوعيَّة، حسب تقديرنا، في رأهن الكتابة الشمريَّة المربيَّة، إذْ أمكن بها لـ عليَّ جمفر الملأق إضافة الجديد المختلف إنشادا ويناء وتضمينا وتناصا واسترجاعا واستعارة ودلالة وتدلالاً إلى ديوان الشمر العربيّ. فهى "قصيدة القصائد" في الديوان

لأنَّها تحمل أصداء القصائد السابقة، وهى الصدى المتواميل إلى القصائد الثالاث اللاّحقة (٢١) . إنَّ للعضويَّة وانفتاح الجمعة الكاتب بأقصى الجهد وتعاظم الرغبة وتضافم وعى الموت _

> الكارثة والتسليم بمجنز اللّفة والاستمارة الشمرية عن أداء الحادث من ممكن المماني والغزوع الجسسارف إلى التجريب برقض السُبُل المسطورة في الكسابة (الشَّمريَّة وتَجمُّع كُلِّ القبوى الحمسية والمقلية والتخبيلية وانهيار كُلُّ القيم

المترثة في لحظة وأحدة، كأنهيار عديد الوثوقات

القـــديمة والحــادثة، علامات دلالية وتدلالية يعج بها عالم هذه القصيدة _ المرجع، هذا

بـ إيمان الكفسر الناتج عن غسر الزمان، بكبرياء المطمون في كرامته الوطنيَّة، بالسيِّد الفاقد لكلُّ شيِّء عدا وحشته الْمُزْدوجُة. وإذا القهر يُنشئ جريّة، بالقصيدة_ الصورة الواحدة التناسلة في الداخل، بجنون الكتابة، بهنيان المعنى المُضتلف، بتثوير اللغة وإنشاء لغة داخل اللغة عند تجاوز الاستعارة الستهلكة القديمة وإنشاء استمارة جديدة بكر:

"قبل أن تنفلت الظُّلمة من قضرتها، ويصبير الليل طَعْلَيْنَ مِدالْيَيْنَ؛ وشتاه قبل أن يغمس عصفور جناحيه بحبر

الخلق المُتفرّد ينشأ يفيّض الرغبة العارم،

بالصيدهة التي لا تعنى انتضاء تجرية،

الفيم، أو يبتهل الحطَّاب للغابة، والصخر إلى طرن

بل مازلتُ..." (٣٢)

ولثن أدرك علي جعفر العلاق في مُجمل قصائد ديوان "سيد الوحشتين" مدى



الصاحة إلى الداخل بانتهاج سبيل الكتابة الجُوانيَّة واستقراء الرغبة الماثلة في عميق الجسد الكاتب فقد استطاع بـ طادر يُقبل من مستبحه" المزيد من صُوْقَعَه الحال والتموُّقُع بها عند تخصيصها في "الآن" و الرهنا " بمحصل تاريخ الذات وم جمل تاريخ الأمَّة والوطن (المسراق) صَوْدًا إلى طقبولة الامسم ومناضى العراق مقذ طفولة أوروك وكلكامش وعشتار ومير كُلّ الأطوار، وُصُولاً إلى راهن القاجعة،

٨- خاتمة القول : "سيد الوحششين"، الانتصار للقيمة الشعرية على العارض من الأحداث والواقف.

إِنَّ أَسَيُّتُ الوَحَشَيْنَ هُو، إِذِنَّ، ديوانَ التشجّع، كالّذي يظهر بَدَّمًا بقصيدة "المجنون"، وهو ديوان الشفع أيضا بما بنكشف في قصيدة الختام، قريبا من معتى الرثاء، وهو في المابيّن ديوان يشهد مُحاولة التموقع لكتابة النص الشعري المختلف رغم الضياع السائد تصريحًا وإيماءً.

رُنَّ سيهادة الذَّات الشباعيرة، هُنا، مِي بمض من سيادة القصيدة، والوحشتان هُما، لا شكَّ، إمكان لوحشة واحدة بمُشترك

لنن عسبُسرت الكتسابة الشعرية عن بعض الحيرة تتبيجة إيمانها البدئي بمسسسايرة اللحظات العسارضية فيقبث تجاوزت حيرتها بوضوح إيماني إلى الشابت النسبي، وانتصرت لامستقبل الباشين" عبيليين الحساشسر العسارش

الحنين إلى طفولة الأسم، إلى طهارة المني بالقسمسيدة- السكن، بأوروك- الرمسز وكلكامش والرغية القديمة المستعادة تتعدد أهمالها على امتداد الحركة الشمريّة في الديوان من غير أن تستقر على شاكلة

كذا الشمر في كُلُّ الأحوال مراهلة على زمن في مـفـاليـة زمن. لأنَّه الثـابت النسـبيُّ

مُقابِل المارض، كَأَنْشُودة المطر لبدر شاكر السيَّاب تشهد على كارثة وتُؤرِّخ للتاريخ ذاته فيندثر الحدث التّاريخيُّ لتظلُّ هي شأمخة في أعالي الشهادة- الرمّز،

و ما سيد الوحشتين ، بهذا النظور، إلاَّ مجال مخصوص "للتاريخ العميق" يرد بأسلوب الشمر، وما للشعر أيضنا من اقتدار عجيب عَلَى تَسْمِيةَ الْلاِّ-مُسَمَّى وتُمعين (من المني) المبث والشهادة على ما يحدث الآن وتحسَّب ما سَيَحْدث غُدًّا.

و لتن عبرت الكتابة الشمرية عن بعض الحيارة تتيجة إيمانها البنثلي بمسايرة اللحظات المارضة فقد تجاوزت حيرتها بوضوح إيماني إلى الشابت النعسبي، وانتصيرت لـ مستقبل الماضي" على ألحاضر المارض، ولقيمة الشمير والإبداع الأدبيّ

والفنِّيِّ على الهالك من اللواقف والمعاني، فكيف لـ على جمضر العادِّق أن يُواصل نهج هذا المولود الجديد المُختلف تُصَدُّلاً إبداعيًا والتزامًا تِمُستقبل المَاضِيُّ لِإثبات الفرد وتدعيم الاسم في راهن المعنى المُمَّكن ومستقبل الوجود؟

* كاتب وناقد من تونس

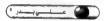
الهوامش

- ١ . على جعفر الملأق، "سيّد الوحشتين"، لينان- الأردن؛ المؤسّمة العربيَّة للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٦.
- ٢ . وهي : 'لي بلاد أحبها وهي تناي' و'دُنّني يا هواي' و'طائر يُقبل من
- منبحة ، من مجموع سبع وعشرين قصيدة يتضمُّتها ديوان سيَّد ٣ . انظر ديوان "ممالك ضائعة" لـ"على جعفر المالَّق، لبنان-الأردنَّ:
 - الْتُوسِّسة المربيَّة للسراسات والنشر، طه ١، ١٩٩٩، ط٦٠، ٢٠٠٤. أشطر أسان العرب الابن منظور .
 - , Gallimard, 1964, p203.1_être et le temps .Martin Heïdegger , o
 - . كُعُبُ رابعة العدويّة الْمُزْدوج للذات الإلاهيّة: أُحبِّك مُبِّين حُبِّ الهوى وحُبًّا لأنَّك أهل لذاكا
 - هَامًا الَّذِي هُو حُبِّ الهوى فَشُغِّلي بِذِكْرِك عَمَّنْ سَوَاكًا
 - و أمَّا الَّذِي أَنْتُ أَهُلَ لِهُ ۚ فَكُثُلُقُكُ لَى المُّجُبِّ خُتَّى أَراكًا".
 - ٧ . "سيّد الوحشتيّن" هو عُنوان إحدى قصائد النيوان، ويه سُمِّي ٨ . ديوان سيد الوحشتين "، ص٩٢٠.
 - - ٩ السابق، ص٥٠. ۱۰ ، السابق، ص ۸
 - ١١ ، انظر قصيدة "سيّد الوحشتيّن " من الديوان،
 - ١٢ . انظر مُلكا كُنت على الربع
 - ١٢ . ديوان "سيّد الوحشتين "، اس ١٥. ١٤ - انظر "اطلِّي عاريَّةُ كالبرق".

- 10 . ديوان سيد الوحشتين "ص١٩-٢٠. 11 . أنظر كم كان عنبا شجر الساحل". ١٧ - ديوان "سيَّد الوحشتيَّن "من٢١،
 - ١٨ ، انظر "طيور المناهي" ١٩ . ديوان سيد الوحشتين اس ٢٠
 - ۲۰ . السابق، ص ۲۲
- ۲۱ ، السابق، ص ۲۷ ٢٢ . انظر، على سبيل الثال لا الحصر، "بي بلاد أُحبِّها وهي تتأيُّ، "وما
- أوحش الكون". ٢٢ . من قصائد الديوان،
 - , Seuil, 1975. La métaphore vive «Paul Ric_ur; . Yá
 - ٢٥ ، ديوان "سيَّد الوحشتين "مص٢٥ , Gallimard, 1973 L_espace littéraire «Maurice Blanchot. . Y1
 - ٢٧ . ديوان "سيَّد الوحشتين "مس٢٥
- Le futur passé, contributions à la sé-«Reinhart Koselleck. . YA , Paris : Editions mantique des temps historiques
 - de l'école des hautes études en sciences sociales, 1990 ۲۹ . انظر «طيور السهر د
- ٢٠ . انظر ٤ حواء د و٤ أرض من الأضداد ٥٠ ٣١ . لا يسير الإبداع، في تقديرنا، على وتيرة واحدة إذًا نظرنا في مسارٌ
- الحركة الشمريّة المامَّة، بل يظهر ما يُشبه التراكم والعلوّ والبعض من الانحدار في دواوين الشعراء، كلِّ الشعراء في الآداب الإنسانيَّة، قديمها وحديثها.
 - ٢٢ . ديوان "سيَّدُ الوحشتين "، ص٢١،



ميمد شكرية . أدب الهامش وبلاغة الرواية الميظورة



صدراع متوحش مع الموت رحل محمد شكري من طنجة... الملاينة استاحلية التي صنع من مقابرها الصلبة ينبوعا من الكلمات أغرق يه-على نحو بطيء ومتمهل- كاذاتاته المبتلعة من مهمنسين ومقصيت وخارجين وميمدون، رحل هذا الكاتب الذي لم يكن جاهلا بحقائق الموت

> مند أن صدور الأب هي روايتـه "الخبـنـز المحاقي" بهو يجنق بقنوما موحش احد أولاده، ثم يكن جاهلا بحقائق الثوت وقد صدور هي كل ما كتب الكائنات البشرية التي يتــهـددها هي كل لحظة خطر الانصرام الكامل، وهي تعيش على لحد قلق ورضمـزل للماساهد المذلة والمساددة لقسارة الجوع، وخضويها المهان لمحضوره المسابر وقرقة التي لا تقهر.

لقد مستع محمد شكري في كل ما كثب: "الخبر الحماية ١٩٧٧، "مجنون الداخلي هما؟"، "راضيصة ممالا"، "للصحوق الداخلي هما؟"، "ران الأخطاء الما الشطار ١٩٩١، "مواية الشحرور الأبيض ١٩٩٨ تصومنا متورد على نعو مياهد، نعوماء الكتب على الدوام عضائدة، مهددة في ذكان براعثة كتب على الدوام في استكناه العمارد لكل ما يتماق بالومم والخداع بالمرين وهو ما يسمع بعضور خصيب للطق المرين وهو ما يسمع بعضور خصيب للطق الحال، أق العمارات التي يعمن الكتاب البلارية بي المتاق لرزية الأشهاء القريبة منها، والذي يستحيل من جهة الحريبة منها، والذي يستحيل من جهة الحريبة منها، والذي يستحيل من جهة المنازلة بنقط عن خصور متمنق وشكار بالأي موحد،

وهى مسكونة بما يهددها ويخلخلها، مثلما تقوم هي على تهديد وخلخلة كل بنية، كل كيان، كلّ وجود، وريما أدرك محمد شكري منذ نجاح "الخيز الحافي" وهي الرواية التي سردها على بول بوولز شفاها وقام الأخير بكتابتها ونشرها بالإنكليزية، أدرك .. قدرة هذا الحمع للزدوج ببن علو اثلفة وارتضاعها وقدرتها الأدائية على تصوير الهوية المتقلبة وغير الجوهرية للكاثنات المبتلعة، والبائسة على نحو هاضح، وتصوير الكاثنات المفيية، والمهمشة، والمشردة، والمشتتة، والتي لا تتفك أن تبتعد عن الصياغة الاجتماعية والثقافية للأمسة التي تصدوغ صدورتها المعلطة السبياسية عن طريق الخطاب الرسمي والذى يتسمم على الدوام بالانضباط المطوكي والأجشماعي، وهو المضي الذي تبحث عنه كل سلطة سيباسية وتجوهره عسمليسا داخل الخطاب، هي حين تصسور تصبوص محمد شكري قدرة البؤس والموز على تهديم كل منا له منعني داخل هذا الخطاب وخارجه،

ا الخطاب وخارجه، إن سيرة محمد شكري ذاتها، بدءا من هرويه من منزله، وسرقته للإجاص من



بساتين طنجة، وجمعه للبقول من طوق المقابر، وعمله كصبى مقهى، ثم عتالاء وباثما للصحفء ومباسحنا للأحنية، وباثما للسجائر المهرية، وانقسماسه في عبالم المواخبيس والمسجون والتهريب والدعارة، قد فسرضت حسطسورها الشهودي الأكيد على نصوصه جميعها تقريبا، ذلك لأن هذه التصبوص لا تجلى مطلقها إلا في الحبركية السيبروية والأتويفراهية للمسارد ذاته، وهي الفسمطة

الدرامية الحاضرة في كل أعماله تقريبا، والتى توهج على نحبو مستبواصل توتر الكائنات البشرية وهي في أقصى صراعها، فلأ يظهر الحضور الاستيهامي للسمادة إلا هي تأجيلها، ولا الحياة إلا هي تأخيرها، ولا تظهر هذه الكاثنات النسيجيقية: باعية البسطات، والماهرات الرخيصات، والموزين والشحاذين إلا وهي متعلقة بكل ما هو ممزق ومتشظ، ولا يمكن القبض على هؤلاء الهريين والمجرمين والخارجين على النظام الاجتماعي إلا ومعط التكرار الملحف لثيمة الجبوع والتي تقبصي خبارجيهما كل هكرة انطولوجية تزعم إدارتها وتوجيهها،



تحن نقف في تصوص محمد شكري على الدوام أمسام المسوز الإنسساني، والروح اللايقينية، والمتمردة، ولا ينكشف معنى الحياة إلا بوصفه إيهاما، حيث تقوم هذه الفكرة على نحو مبتكرر بالكشف عن زيف التطابق بين هوية الكاثن البنشسري ولحظة وجوده، كما إنها تكشف عن حياته بوصفها موثا مضمرا وإرجاء وتخلفا لا ينضب.

إن نصوص محمد شكري في إلحاحها الملحف على تصوير لحظات الجوع والبؤس الإنسانيين، وهي قدرتها انفذة على تيرير الاستنكار الأخلاقي للأسس الاجتماعية والحياتية، تنطوى على فكرة ميتافيزيقية ثابتة، وهي الفكرة التي تعير يصورة جلية عن التنافضات الفاضحة بين فكرة الانسان



تعبير الكاثنات عن تقسها إلا عبر رغبة إلا بتأجيلها وإرجاثها، ولا مكان للقيهم والأخسلاق

الكبيرة إلا في الحرج والنزيف البشريين والذى يمير عن شوشى الحيناة وتبمشرها، ويقسم قلق هذه الكاثنات المصرومة، غيسر المصورة، وهي تعيش إيهاماتها المتوحشة، بل وهي تعاني من الحرق والاكتواء. لقد استخدم محمد شكري وبشكل

واضتلاهية، تهيم

اسطورة الانسان علي

تحو مشوش، وتظهر

قاع الحياة: فالكل

يتخبط في المماء

الأمسود، في السنديم القساهر، والراوي لا

يتكلم عن الواقع إلا

عبر انسحاقه به، ولا

تشتتها، ولا تمير عن

متواصل الخبرة المادية والحدسية في تحليل المكان، وتحولت طنجة إلى فنضاء صارم ومحتدم للمهمشين والمقصيين والخنارجين، وقند أدرك يحسب أن هذه الكاثنات المنوعة على نحو حاسم يمكنها أن تتحول إلى كائتات موصفة بوساطة ثمط من السرد الأوتوبيوغرافي الذي يتحول فيه الزمن إلى شكل إنساني يتم الإضصاح عنه من خلال التجرية، إن هذا الوعى الفريزي والقادم من المعارسة الممقة للحياة اليومية تتدرج في ما يطلق عليمه بالحس المأدى common sense هذا الحس الذي نظم سن خلاله محمد شكرى ببراعة مدينة طنجة داخل سرد منتظم، حيث تتم أنسنة المكان من خلال تشريبه بالمثى، لذلك نجد هي كل تصوص محمد شكري نوعنا من الأنسئة لجفرافيا الكان، وهو ما يطلق عليه ميشيل دو سارتو بحكايات الكان.

إن الكان في نصوص محمد شكري هو ممارسة استطرادية لكاثنات مبتلمة: شذاذ، عناهرات، بحنارة، منشيردين، شنحناذين، مجرمين، هنالك ارتباط لا فكاك منه بين المكان والشخصيات، وتنفتح هذه الخارطة البشرية على جغراهيا نطابقها تقريبا، وتكشف عن ارتباطها بهؤلاء المسحوفين الكان في نصوص محمد شكري هو ممارسيسة استطرادية لكاذنات مبتلعة: شذاذ، عاهرات، بحارة، مشردين، شحاذين، مجرمون، هنالك ارتساط لا فكاك مشه بين الكان والشخصيات، وتنفتح هذه الخارطة البشرية على جغرافيا تطابقها تقريبا

ووجود الانسان، إنها تقويض شأمل للخطاب المتسق والمعبر عن جوهر الكاثن البشرى، لذلك يتخذ مدرده سلملة لا نهائية من الاستبدالات للكائنات البشرية في مواقف متشابهة، وتقوم لفته المحايدة التي لا تعرف لحظة توفيق أو أختزال على تهديم الصورة الإيهامية الزائفة عن الإنسان، إنها تخلق عبر السرد الزياحات حقيقية للأخلاق تتجيد جوهربا باستيدالات وتمويضات تتعلق بيولوجيا بوظائف الجسدء واجتماعيا بالسلوك البشرى وتحولاته، ولذلك لا يمكن التعامل ممها إلا بوصفها نصوصا مضادة



الذين يعبى عتهم محمد شكرى بلفة أدائيــة تكشف على نحــو واضح، مــا يتملص ويتمسرم من المرضة المركزية والثقافية المتاحة . إن الوعى الجفرافي لطنجة هو وعى متتشرب بالمعنى السياسي، ذلك لأن السيرورة اليومية للراوي تطرح مضاهيمها عن العالم في خضم توليد ممان جديدة عن المكان، فللا يستبنى هذا الكان وهو طنجة بطبيمة الأمر- إلا خارج المكان السياحي للمدن البحرية، المكان السياحي ألذي يقدميه الخطاب الدعياثي والإعبلاني للدولة، بوصف الساحل والأوتيالات والطاعم الضخمة والذي يظهر بشكل مبهج وملون عبر التصوير السينمائي والتلفيزيوني والمرمسوم على البطاقيات البريدية: شضباءات، أمكنة نظيفة، مشاهد عائلية، أقاليم، بيئات، بل يوجه

والمطاردة اليومسية والشحطم والأسس إن نصوص محمد شكري وهى تظهر طنجة الجرداء والمارية والمزولة تبعث عن ترميز المرقة مكانيا، وبناء المالم ممرهيا، وذلك من خالال وقوعها في الطرف النشيض والمضاد من حكايات سفر القريهين، والروايات الاستممارية، ومذكرات الأدباء والمسواح، وهي الإطلالة الأوربيسة الزائدة، الفائضة التلوين لطنجة وسكانها، وأمكنتها، ورسم خريطتها في إطار سياحي غربي



الخطاب السردى عند محمد شكري الوعى الثقافي تحو استكشاف سيرورة المكان عبر هضح التراتبيات الشاهرة، والتشهير بأسطورة المامرة المساحية

طنجة والمجاز السياحى

إن قراءة محمد شكري لطنجة هي مجاز كتابة، إنها بالاضة سياسية، إنها مسورة استعارية تحرف الانتباه بميداعن الاحداثيات السياحية للمكان وتوجهها نحو إحداثيات سياسية بالكامل، إنها ترسم خارطة القاع، وتبرز العلامات الحقيقية والدالة على مدينة خضمت لتزييف وتشويه كبيرين، إنها قراءة مستثرة ضمن قراءة مزاحة بقوة السلطة السياسية والخطاب الرمسمى، إنها ناقل حقيقي بتم من خلاله تسريب المعنى، وتشكيل الحياة عبـر تدوين تصويري، وإظهار للحقائق الخفية، وإبداء



معرفة سياسية مضادة، تتسم بالاتساع والعمق وتحمل معانى مبينة ثقافيا، ومحددة تاريخيا.

لقد كتب محمد شكرى نصا مباغتا ، نصا مفاجئا، وغير متوقع للانقسامات التي تنطوى عليها الشخصية البشرية، وقد تجاوز على نعو بارح ومتحمس الأزمة الممحمة للرواية المربينة التي تتنارجح في سكونية أحداثها، وترددها، وترهلها الطلق، والذي لا شفاء منه، وقد كشف عن مظاهر النضاق والقبح والتكرار والازدواجية في الحياة الاجتماعية، وائتى تحمل أحكاما قيمية وأخلاقية مشتقة عن خطاب السلطة

> لقندوحند محمد شكري وعبينه بوعى هذه الكائنات التي مـــورها دون أن يخضعها إلى توصيف سريع ومستسعسجل، ومساكسانت نصوصه تنتسب إلى سطحية الأدب القرائبي، أو ابتكار عسوالم تشسيسهنا شبهاضنيلا بسبب هامشيته

ذاته، وعسيسر عن لحظات الإفسراط، ولحظات الاندثار، والتقهقر، وتضافع الأزمات، وعبر بشكل بارع عن الاهتزازات المفاجئة والمباغنة للشخصية الانسانية ويبن بشكل لا هوادة فيه التصاريس الاجتماعية التي تحمل هذه الكائنات على التحول من كائنات تحمل شروط وجودها إلى كاثنات مشروطة بوجودها. لقد كان الوعى الأكثر بروزا في

الهدام، هذا الوعى الذي جعل من إدراكه البارع لهامشيته قوة كأسحة غذت فيما يمد حتى النقد الرسمى لصالحه، لقد واجهت نصوص محمد شكريء بمقاومتها الحادة، وعبراتها الضردية، طقمة من النصوص الرسمية التي تجعل من سلوك الشخصية مسارا صارما وخطيا لرؤية اجتماعية، وفية لثقافتها، وتبجحها، ولذلك شبإن عبمله والذي ينتسمي إلى المفامرة الحياتية الحقة يشكل تتاقضا للأدب المربى الرسمي، والذي لم يمد سوي كتالوج مثير للشفقة لسارد اجتماعهة وسياسية تافهة، لقد عبرت نصوصه، والتي لا تمرف للشرهل ولا الموضى اللفظية أية معنى، عن الحيوية والابتكار في إصدار توصيفات كاسحة عن الحياة، وهوامشها، وقاعها، إنها الرؤيا التي جعلها محمد شكرى بمتناول البصير، وقد استخدمها دون خروف أو رهاب من حكمسة مستسلطة

لقد وحد محمد شكري وعيه بوعي هذه الكاثنات التي صورها دون أن يخضعها إلى توصيف سريع ومتعجل، وما كانت نصوصه تنتسب إلى سطحية الأدب الضرائبي، أو ابتكار عوالم تشبهنا شبها ضثيلا بسبب هامشيتها، أو تطابقها مع الموضعة التي تمجد حداثة القدماء المزعومة، بمقدار ما كانت تميير عن اضمحلال فكرة البطولة، وتقهقر المظمة الإنسانية أمام السيرة الدامية للصبرام البشرى، وتعبير عن تهدم الصورة التي يحملها الإنسان عن نفسه، عبر إبراز اللامعقول والخضوع والهمجية والمجزء هذه الملحمة الهوميرية لقدرة الناس على البشاء أمام الاجتياحات الكاسحة والمدمرة للجوع والتنصهقس الاجتماعي،

ومتسيدة.

^{*} كاتب عراقي مقيم في الأردن



يحيى القسيسي*)

تسوتسي من بنوب أفريقيا

المجرم قد يتحول إلى طفل صفير يعود إلى رشدا



اسمه الأصلى ديضيك، وأنه عباش حيباة بائسة ثوالد سكيسر قناس، وأم مسريضة، ولهدا خرج إلى الشارع باحثا عن الحياة التي سرعان ما صنعت منه رجلا شريرا بعبش على السرقة والنشل والقتل أيضاء ثم تتحرف على أشراد عنصابته الدين يأتمرون بأمسره فسهناك بوسطنء المعلم الضاشل " موثوسي ماغانو "، ومن يدعي بالقسمساب الذي يقستل بدم بارد " زينزو تاكيوبي "، والسيمان الطريف " كبينيث تكوسى "، ورغم أن الفيلم عن حياة قالد هذه المصابة تسولسي وجرائمه، إلا أنه ليس فيلما عنيضا، أو من أفلام الأكشن الثقيلة بالشاهد المتلاحقة، إذ المنف هنا مكثف في يضمية منشاهد، ذات دلالات

غنية، ومؤثرة،

على أنة حيال فيان بؤرة الفيلم كميا اشرت هو تسوتسي ذو التسمة عشر خريفا، وما بعانيه من إشكاليات تفسية في تعامله مم الأخرين، وردود فعله غير التوقعة، ذلك أن حياة تشرده في الطفولة تأتى هنا كاسترجاع حاد بين الحين والأخر، لتبين لنا كمشاهدين ملامح منا، تحكم اليوم سلوكه في كبره، فضي لحظة صدام مع رقيقه بوسطن، ويعد أنّ ضغط عليه ليكشف عن اسمه الحقيقي أو يضرح معنى الاحترام والاستشامة، شإن رده كان الانقضاض عليه وإشباعه ضريا، و هجر رفقته حتى حين.

غيتو اسود مزدحم

المترو، وحين يحاول أن يعترض على من يمد يده إلى جيبه وسط الزحمة، تأتيه سكين القصاب الرفيمة، لتنغرز في قلبه بكل هدوء دون ان يشمر به احد، في لقطة أخرى نتعرف على الشهد الذي أجبرى تحويلا في حبياة تسوتمى، فقد راقب إحدى التنازل في ثيلة مظلمة، وسرق سبارة الرأة القادمة للتو إلى البيت وحبن حاولت الاحتجاج أطلق النار عليها وهرب بالسيارة، رغم انه لا يشقن السياقة مما جمله يتخبط بها ذات اليمين وذات الشمال، وفي النهاية يتركها معطوبة على قارعة الطريق، وفيما هو يغادرها اكتشف طفلا رضيعا في الكرسي الخلفي، وعند هذه اللحظة بدأت الحيكة بالتأزم، ولا سيما وهو يضع الطفل في حقيبة ويأخذه معه إلى البيت، هذا بدأ دون تخطيط في التسورط بالتسامل مع صالم جديد، وتذكر طفولته البائسة، وهو يحاول أن يطعم الطفل أو يتعمامل مع صمراخه، لقد بدأ الفيلم مشقتا إلى درجة عالية، وكأننا كما أشرت تشاهد حبياة تجرى أمامنا بكل صدقها، وليس لقطات من فيلم.

يقتلهم طمعا في المال على الأغلب: وتصبور

لنا الكامير! هذه العصابة وهي تختار رجلا

قد وضع بعض اثال في جيبه، وتلاحقه داخل

تدخل مرحلة اخرى في حياة تسولسي وهو يتابع امرأة شابة من حيه تدعى صريم تيري فيتو " وهي تحمل طفلها، وقد اقتحم بيتها عنوة، وطلب منها أن تطعم الطفل الذي جناء به في حقيبية دون أن يراه أحد، وبالطبع لا توجد أية خيارات لامرأة وحيدة يقف أمامها رجل عصابات وفي بده مسدس محشو، وخلال هذه الملاقة تتعرف على أن هذه المرأة ارملة، وقد قتل زوجها من قبل بعض الأشرار، الذين يشبهسون تسولسي، وبينما تتطور العالاقة بهدوء تظهر بعض

تعور أحداث الحكاية كمنا أشبرت بداية هَى تجمع بشرى فقير، من بيوت الصفيح غبطالبيساء ويعض المنازل التواضعة، ويبدو سكانه على درجمة عباليسة من الضافية، وضعف الخدمات، ولا سمها الباه التي تضطرالنساء للحصول عليها عبر نقلها من صنبور ماء واحد للحي بأجمعته مما بجعلهن يصطف في دور طويل، ونقلها في أوعية متنوعة، و تنقبل لنا الكاميس مثل هذه المشاهد بكل بؤسها، وكأننا في الحى نفسه بميدا عن شعورتا بأننا نشاهد فيلما سينماثيا، فالتماهي هذا واضح بين

الواقع والفن. تسولسي بقود عصابته الصغيرة إلى المدينة القريبة، ويبدأ بالبحث عمن يسترقنهم أو ريما







كون الدُمْنُ بِنشظا لهدن الموقة وعلى الي²⁸ حال قبال التفصيل له يسلم في قدائل ا التفسيقي اولهدنا رفيت بهذه الإضارات فصحاب الكرية في مثالث حكاية فرعها مؤارة، فمها القبلية، وهي لقة اسوسي بالتسوية القبية من حجاشه وإذلك الحوار المؤارد الذي دار بينها من وازية مهي موسيق الذي دار بينها ما المؤارة المؤرد الذي الموارة المؤارة المؤرد الذي ما المثالية التاسية ومانا الرجل فصود واقعاده متسولا في الطوائدة ويبدر تا الماضية على المثالية المتسابة ومانا متحسيات متبولا في الطوائع تجليا تقوم متحسيات متبارته من الواقع تجليا تقوم الإمتواها الطبيعة على المكانى المكسل إلى

معينين، وعلى كل حال فضى لقاء تسوتسي والمتسول القعد يبدو الضيلم قد بلغ مرتبة عالية من التميز، والقدرة على الدخول إلى أهماق النفس البشرية وإشكالياتها، وعلى كل فإن كل شخصية من الشخصيات تبدو أنها كما ذكرت طبيمية، وكأننا في مشاهد لغيلم وثنائقي، وليس دراميا، بالطبع حفل الفيلم ببعض العناصر البوليسية، من رجال شرطة ومحققين، ولكن الأمركان مشبولا وضمن ما هو متوقع، ولم يتحول الضيلم إلى فيلم أكشن ومطأردات مجانية بمبرر أو بدونه، ومن جهة اخرى فهو فيلم مخصص للسود فكل الشخصيات فيه من السود، رجالًا ونساء ما عدا محقق الشرطة الأبيض، وربما تهندًا الأمسر دلالة، فهندًا الضيلم مخصص لعاناة المجتمع الأسودا وليس للصراع بين الطرفين، ويما أن أحياء السود فقيرة غالبا، فإن ظهور الشخصيات السوداء كان مبررا، ومشتصاء ما دام أن الموضيوع لا دخل له بمعاناة السيود من البيض، وربما يأتى اختيار المخرج هذا بشكل ذكى لينقل القضية الكبرى إلى سريعها الأول.

جماليات الإخراج

الضيام الأخور أصاد عن را دقيقة تميز يشور الدول في الكالس بعاد في 20 دقيقة تميز يشور مصودية معرفة معرفة المستودة المستود



إلى القدرةملى تصوير الجنمع بأدق تفاصيله من داخله، وليس من الخيال، ويما تبدو صورة الخطاق ويوضع من علية حليب لهيما النمل قد هاجره وجسهه أوضا من العصور المؤثرة، والمبتكرة. أصا عصالة العناية بالجناب النفسية للشخصات والتعمر عنها، فهذا المركبا أهرا المركبا أشرت

للشخصيات والتعبير عنهاء فهذا أمر كما أشرت كان واضحاء وريما بدلل أبيضنا على مدى قدرة المثلين الاحترافية، رغم أنهم ليسوا نجوما مسعسروفين بعسد في الولوج إلى أعسمساق هذه الشخصيات ولقمصهاء دون أن يلاحظ الشاهد ذلك، فهو يرى شخصيات من الواقع تجري أحداثها أمامه؛ أما الموسيقي فهي حالة خاصة، استطاعت أن تواكب اللحظات السرامية صعودا وهبوطا التعبر عنها، وهي منسجمة مع طبيعة المجست مع، وتعسمي " الكوايتسو " وهي لعسادل موسيقي الهيب هوب في المجتمع الأميركي، وإضافة إلى كل ما ذكرت ببدو أن مبرائية الضيلم ثيست باهظة، ومع ذلك فاز بالأوسكار لأقضل فيلم أجتبى، وريما مثل هذا الضيلم الأفريقي يطرح السؤال لنا في البلاد العربية: الذا لا يمكننا أن نصنع فيلما متميزا على الستوى العالى مثله أو أفضل منه ؟

رالى متى تُستخر السينما العربية مثلة بالمربية مثلة بالمربية مائة التجارية المتحارية ا

* كاتب أردني yahqaissı@gmail.com



르

اعداد: د. احمد التعيمي *

عن دار الهازوري للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها تعام ٢٠٠٦، صدرت مؤخراً مجموعة جديدة بعنوان «أختي السرية» للقاصة والادبية الاردنية المروفة سحر ملص.

نقع الجموعة هي (117) مفحة، وتضم سناً وعشرين قصة، جانت تحت ضمسة عناوين رئيسية هي: ورجان، وقد رور : حت هذا الفنوان سيع قسمس، واصراءًه ومورد تحته ثماني قصس، واسراب» وورد تحته اربع قسم، وحقف، وورد تحته ثلاث قصس، وديحر، وورد تحته اربح

واذا كسان من مسلاحظة اولى على هذه العناوين الرئيسية، وما الفرج تحتها من قصمي نقي أن الكاتية مراة ومع ذلك فقد اخذ المنوان الرئيسي مرجل، مركز المسئولة بعيث جاء اولا، غير ان دامرأته كان الغنوان الاكثر حطاً من حيث عدد القصمي.

ومن الملاحظات الذي سرعان ما يراها القارئ أنّ الكاتبة استطاعت ان تصوغ قصصها بلغة راقية وخيال

وكلبة لكل بيت

محلق، كيميا يجد القارئ رؤى عميقة للموضوعات والأفكار المطروحية في القمص. ففي قصة درحل

فني قصد درجل مفقوده نجد سردا مقد ضبياً - من سطرين شقط - عن سطرين شقط - عن نيسابه ومحنى، ثم تيسابه ومحنى، ثم توار مباشر بين امراة ورجل امن كان يسجل الموالية، ويساورها هن وطروف اختفاء زوجها، وطبيعه الملاقة وطبيعه الملاقة

– كــيف كـــانت العلاقة بينكما؟

– باردة. -باذا؟

- لا أدري، كنا ننام منفصلين، أنا أعانق طفلي وهو يذهب الى غرفته الصغيرة.

- الم تحاولي الانضمام اليه في عزلته؟

- حاولت مراراً لكني كنت أجد صعوبة، فالغرفة اصغر من ان تتمع لشخصين، احياتاً كنت ادخل عند اجاس على طرف السرير الخشيبي المتيق، اتامل الظالم، فيطبع قبلة باهتة على خدي افهم منها ان لا يريدني، صر؟١.

وفي قصدة دوجه واهدت لاشم باسراة الى طبيب المراة الى طبيب الأطوار فيها الأخروجها أخريه الأطوار المؤلفية الأزوجها المرات الأزوجها أخرية الأخراج كما يستشف بالمينالة مثل طبق منظية بالمينالة منظية بالمينالة مباليها بالمنالة بوقد مسار في الآزانة الاخيرة بينالى محلات المأزس التسائية يبينا ملها علمها ملايس دان مسائيس داخلية ويرتديها، ثم يتاريخ من خدادمة طبية ويرتديها من يتاريخ من خدادمة طبية ويرتديها من يتاريخ من خدادمة طبية ويرتديها من من خدادمة طبية ويرتديها، ثم يتاريخ من خدادمة طبية ويرتديها، ثم يتاريخ من خدادمة طبية ويرتديها من خدادمة طبية ويرتد ويرتد

والحجيد أن هذا الطبيب النفسي يتعال الله الزوج ، بل يتهم الزوجة بانها هي التي تعتاج الله العلاج النفسي، ثم يكتب فيا دواء كي منتمله عتى التعمد طالعيا، لذلك نجد القمنة تلقي على هذا النمو: طالع الوسفة، وقمت قد فيها والراجد لذاري ونا مدخولة، وهيل خرجي سمحته يردد الذي ونا معتم يردد الرحل المعتبي عنواته ورفم عالشه أوريد التعرف عليه، قانا مداد رضر ابنت عمد مع دوام روضي، علمه، قانا مداد رضر ابنت عمد وقال مروضي، علمه أنا مداد رضر ابنت عمد دوام روضي، ها

والذي يقرآ بقية القصمى سوف يلاحظ سهولة، أن قصص هذا الكتاب جميها، قد جاءت على وتهرة واهدة من حيث القدرة على الامسائه بالفكرة، واصطياد المضمون المناسب، وادارة الحوار المميق.

جملة القول: ان داختي السرية لمسحر ملمري مجموعة قصمصية تمتحق القرارة الواعية، والامتسام الناسب، شهي مجموعة تؤكد ان صاحبتها كالبة متمرسة، ولها حضورها وأهميتها هي الساحة الثقافية المحلية والعربية.



i politollottosis Intellector

عن دار الفرب للنشر والتوزيع في وهران، وضمن منشوراتها لهذا المام، صندرت مؤشراً رواية جديدة لمبد الملك مرتاض، تحت عنوان بوادي الظلام،

تتع الرواية هي (144) صفحه وجادت هي سياق متصل يعاقر من عنارين فريعة للمعربان كما يغافر من ترقيم مستقل لهذه المعمول، ومن الجدير بالتكر إن مؤلف هذه الرواية حيد الملك مرتاض ناقد وارديد عربي محروف له اسيماسات واضحة هي الحملاي الإمداعي والقدي على معمدة الوائد الرويي وقد اسدم بن الأمطال الرواية والقدم مدينة المحال منها: نار ونور، دماء ودمع، الخنازين تجاميد الداورة، موادي القلامة وأدي المتشطية، هشيم الزمن الحضر هي تجاميد الداورة، وأدي الطائلة

و شد اشار مساحب وادي الطلام؛ إلى الكان الذي كتب شيه روايته، وهو مدينة «وهران»، كما اشار الى الزمان ، او الفترة الزمنية التي كتب شيها الرواية، حيث كتبها ما بين ديسمبر ٢٠٠٤، ويثاير

يسا المؤلف روايت على هذا النعود وكنات الأم زياب هي زهاد التسيين معرها، وكانت تتخذ لها مصاً متقادمة تتك عليها حين تمضي وسيحة تشكر الله في جناها على داب اهل هذا الوجه من الارض في الالتزام مهقوس التصرية في الذكر والتديث، وكانت الخفط المل قريتها بالأخيار، والركوم الأقار، وابدمهم هي الطب الشميم، واقدرتهم على مداواة المؤسى بالأعشاب والرقي، وكانت السيدة المجوز تحفظ شيئاً من القرآن، وشيئاً من الاشعار المعوقية، فينياً من الأوراد المدوقية تقلها عقب كل معلاة هجر،. كما كانت شاعرة تقرير القضائة الطوال من القمر العرب (الفعر العالم المعافية الماحة القرير، كما كانت شاعرة تقرير القضائة الطوال من القبر العرب (المعرب العرب العالم المعافية الماحة في الأطباء المعربة على الملاة هجر، كما كانت شاعرة تقريرة التقائد الطوال من القبر العرب (المعربة العرب) من القبر العربة من القبر العربة من المتعافدة على المعافدة على المنافذة على المعافدة على المعافدة على المعافدة على العربة العربة على المعافدة على العربة العربة على العربة العربة على العربة على المعافدة على العربة على الع

بعد ذلك نعرف أن هذه الرأة دلم تكن محطوطة عند الرجال. تزوجت ثلاث مرات، آخرها حين كانت سنع إلى المقد السادس من مصرها، تزوجت شيخاً في قبيلة العلولية توهيت إمراك الإولى فاستجد بها ابناؤه لتكليم مؤونة خدمته، وتشرف على شؤونه الخاصة، ولكن الشيغ لم يليث الا زمنا قليلاً حتى واعته منيته، ولم ترزق بولد من الزواجات الشابلة معا يعني أنها هي التي كانت عقيماً، من!.

وهي اسم هذه الرواية دوادي الطلام، ما يشي بمضمونها، حيث استطاع الؤلف أن يجمل منها نصاً أدبياً يمزّج بين الذن والفكر همن خطلال اسلوب القص وافته يقدم لنا عبد الملك مرتاض رواية ذات طايم فكرى مقارم للظاهر والارهاب والنفات الجمسى.

أماً عن اللغة المستخدمة هي الرواية، فقد جاءت لغة السرد. فصيحة وعميقة، بينما اعتمد الحوار على لغة وسطية سهلة ومفهومة لأبناء الوطن العربي من اقطاره كلاة،

فمن الامثلة على الحوار هي هذه الرواية: – تمشّيت: الحمد لله! ورحمة طباخة ماهرة! وسيدة نعة.

- ومن اجل جمالها، وعقلها، وبراهتها في تحضير الطمام، اربئا ان تكون سييّتنا، بعد ان خلصناها من زوجها الكافرة فهي ملياختا الماهرة اثناء النهار، وهي متاع لرجالنا هي غياب النساء، آثناء الليل/ه، ص٢٢٥.

ويستطيع القارئ أن يضع يده من خلال حوار كهذا على التوجهات الفكرية لأحداث الرواية، فما زال بيئنا من يؤمن بقكرة المسبي على الرغم من كل التشدم الذي احبرزته الشردة.

جملة القول: ان رواية دوادي الظلام، لؤلفها عبد الملك مرتاض قادرة على التأثير في القارئ من خلالها تصويرها لبشاعة الجهل، والاستغلال، والتضليل الذي يعيشه كثير من الناس في هذه الأيام.





رازة الحكم البحوق عنداب جبي للحظورة ، شدق جراز ،

عن دار الهازوري العلميية للنشير والتوزيع، وضعن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كذاب جديد بعنوان دابرام المكم النحوي عند ابن جني، لمؤلفته الدكتورة شذى جرار.

يقيع الكتاب في (٢١٦) صفحة، ويضم صفحة وقعيداً يقيمة، وللأفة فسول، اضاغة الى الفند بالمسادر ولابارجم. وتحت طوان «النميد المكافئ العربي» تعاولت الإلقاء الحكم لقة واصطلاحاً، كما تناولت نشاة الحكم النصوي، ثم الحكم التحري واللغة، والحكم اللعربي، وللنطق، وانتهى التصهيد. يتناول العمله بالحكم اللعربي، وللنطق، وانتهى التصهيد. يتناول العمله بالحكم اللعربي، وللنطق، وانتهى التصهيد.

بسون مصمم المصم الأول من الكشاب تحت علوان: «ابرام الحكم النصوي عند ابن جني»، وهو عنوان مطابق لمنوان الكتاب، وفي هذا الفصل تلولت الثقفة ابرام الحكم النحوي عند ابن جني هي كتبه التالية: الخصائص، اللمم في المربية، عند ابن جني هي كتبه التالية: الخصائص، اللم في المربية،



المستمس هي تهيين وجوه شواذ القراءات والأيضاح علها، تضمير الرجوزة ابي نواس، التمام هي تقمير اشعار هذيل مما اغفله ابو سعيد السكري، ثم علل التثنية.

وهي القسمل الثاني آلذي جاء قمت علوان دهال ابن جتي التي ألماً عليها حكمه التسميء، تتناول الزلالة قضائها التحليل الفلة لفذه, والملة التصديق هي الاصطفلاح، وتشأماً التحليل التحوي وتطوره، كما تناول اقسام الفلة التعمية عند مديويه وإن يتبي هم قضاء على نفلاج من علل ابن جني التي القسام عليها حكمه التحوي.

أما القمل الطالحة هقد جاء تحت عنوان، دائلاً ابن جغي إسستاده القماري في إدارة الحكم التصويء، ومن المناوين القريمية لهذا القمال: التلميد والاستاذة الموقان بالمجيداً الامائة الطميع والرأي المستقل مع سيبويه، الر المنطق العقلي هي امكام القدارسين ثم إدارة الحكم التحدي عقد الامستاذ ومدى تلار هميذه بد

وقد عُلَّمت المؤلفة في نهاية كتابها الى جملة من التتاثيم. متها أن ابن جني يصدأ بدهة الملاحظة، والقدرة على لح متها أن التخاطة، وأعصال الفكر والمتعلق والمقدفة في الدراسة والتحليل والتعليل والقياس البتكر، وأنه صاحب فكر مستقل، وإلى غير مقصب للذهب، حيث كانت له اجتهادات تحديد خاصة نما

كما توصلت المؤلفة الى ان ابن جني صاحب طريقة نكية في عرض الحكم النصوي المخالف لرأي الجمهور وحجَّتهم، حيث يمرض لهذا الرأي المخالف ويقلده، ثم يدحضه بالرد عليه ممالاً و مدعماً بالحجة.

وتوصلت الباحثة الى ان ابرام الإحكام النصوية في كتب ابن عنى اختلف مربح الامياب والاختصار لا بن حيث طريقة المالية, ققد امتازت هذه الاحكام في كتاب والخصائص، شلا بالاصهاب المستطود الشماد، في حين قابلها تكثيف مقتضية للمفردات الأساسية للحكم النصوي في كتاب «اللح في العربية».

ووجدت الباحثة ان ابن جني لم يكن يتحرج من توظيف الاحكام الفقهية هي إبرام احكامه النحوية، وهو يستشهد بهذه الاحكام صراحة لتقوية حجته فيتخذها امثلة مدعمة.

وقد كان لابن جني - براي الباحثة - نمق خاص في شرفاهد الشعرية، فقد يكتفي بكلية أو كلميّتن من الشاهد الشعري، او يمرش لشطر مله، او يورده كاملاً، وقد كان يلجأ احياناً ألى اطلة وشواهد شعرية ونثرية غربية، قلما استشهد بها نموى قبله.



الرجل المومياء لـ عبدي فحوال

عن دار الشارابي هي بيدروت، وضمئ منشوراتها لعام ٢٠٠٦ وينهم من امائة عمان الكبرى، صدرت مؤخراً مجموعة همسمية جديدة بغوان «الرجل الموسيا» المؤلفها الشاص والروائي الأردني معيض همماوى،

تقع الجموعة في (١٤٢) صفحة، وتضم ثلاثاً وعشرين قصدة، منها: الرجل المومياه، الخريج، انتخابات نسائية، المرس الكبير، دارة الموت، رضية في التسبوق، شابيل وهابيل، الديك الأحمر، عضرها،

ومن اللافت للنظر في هذه الجموعة القصصيدة، إن مؤلفها اورد هي نهايتها قراءات تقنية في ثلاث قصص من الجموعة كان قد كتيها محمد قرانيا ونشرتها مجلة الوقف الانبي، ويطييعة الحمال هإن مثل هذه القراءات النقدية تعطي للقارئ فكرة عن مشامئ الجموعة، وتوجهاتها الفنية.

ومن الجدير بالذكر ان مؤلف «الرجل الومياء» عضو هي رابطة الكتاب الإردنيين، واتحاد الكتاب المرب، واتحاد الكتّاب الممريين ونادي القصة المصري، وصدرت له اربع مجموعات قصصية، اضافة الى ثلاث روايات.

ولمل أبدر سمة من سمات القص عند صبيحي شعماوي هي انتهاجه الاسلوب الواقعي، فقصصه بأنكارها ومضامينها وينائها مستمدة من الواقع، مما يعني انه يوظف الخيال بما يعتم غرضه القصص،

غهر أن هذه القاعدة لا تنظم قصص فحماوي، جميمها، هاحيانًا بطالعنا الؤلف بقصص تمزج بين الواقع والخيال مرجعًا مميقًا، ويستطيع الؤلف من خلال هذا المزج أن يمنح قصته تكهـ خاصة، ورؤية فريدة.

ولمل قصة «الرجل الومياء» أوضح مثال على هذا الأمر، هيذه القصة التي حمل الكاتب اسمها، تعيد حاتم الطائي إلى الحياة بعد أن تستخرجه من بثر تفعل تعمل إحدى شركات النفط على حفره، وأعداد للإستخدام.

ومندما يروي إبو مضرف - بطل القصة - هذه الحكاية فإنه يقول: «فكّوا الكفتر الأسود عن الموجاء «ظهر امامنا رجل يكامل لحمة وعظمه، أسلوء بغيرطوم الماء «الخنت اصاباع ينه ورجليه تشعرك». وسمعنا عظام وقيته تطقطق، روا هي سوى دفاقي حتى فتح عينية اللتين أخذتا لتحركان داخل محجرها، يعيناً ويساراً، وفي كل الاجهامات، ثم نظق وقباك، إين انا الاحتراق الله احت عمال الشعفاء من أشتا فلجاب قائلاً، إلاناً، وقال له آخر: ما اسماعة ثم الشفت يميناً ويساراً وتابع قوله؛ اسمي حاتم الطائي،، ولكن ما الشفت يميناً ويساراً وتابع قوله؛ اسمي

بعد ذلك تخوض القصة في مسألة حصان حاتم الطائي الشهير... وهل كان سينبح الحصان، لو أن الحادثة حسلت في هذه الأيام.

ومن خلال سخروة سودا، وسرد قصسي مؤلى تجد حكاية حالة الطاقي قد تحولت الى دراما تشهلية، وعندما يطلب منا المخرق ان يؤدي الدور فإن الطاقي ولا يصرف لينوح الحصاري اليضام أي شيء، بقي واقضاً يتثنا بين مجبوسا، مشرودا، متوضع المنافية في المسافرة المنافزة والمسافرة المخروبات بهائية التضامية للحصارية بهنما يجلس حاتم الطاقي على حجر بيالية التضامية ثم قام على الأرس وقالوا أنه مالا مرة الخريء، واختيراً أن مجموعة الريال الموسامة الإنفاقيا القياما سميعية شعاري، مجموعة قصصية قادرة عليها بالرياقي وإنسانية في قاراتها، وذلك الخيال، خير الوقت نفسه.



* ناقد وقاص من الأردن



غازي الذيبــة *



شاعر كبير بقامة محمد الماغوط عن عالمنا يجعلنا نضع أيدينا على قلوبنا.. ونسأل عن مستقبل الشعر العربي؛ الذي بأت بلا شعراء، وأصبح مشحونا بضبابية يعجز الشعر في أقصى لحظات غموضه عن مسح زجاجها لاكتشاف كنهها.

رحل المُاغوط، سيد الوضوح الفامض في الشعر العربي، مخلفا إرثا عابرا للزمن، وتاركا وراءه، زمنا هامدا، لا تحلق في سماله إلا قلة من أسراب المصافير الطلقة في الشمر، وكأنه بدلك يسجل احتجاجه الشعري على ما فاضت به قريحة الشعرية العربية في زمنها الرديء، زمن المفامرات الخادعة في الكتابة الشعرية، والهرطقات التي تصوفها مؤسسات غارقة في صقيع بلادتها، وتروج الرداءة واللاشعر، فغابت القصيدة اللاذعة بصرفتها، والمشتعلة بحياتها، والمؤلبة لارواحنا، والداعية للكشف عن أسرار الجمال ورقته.

كأن الشعير توقف عن التدفق محـتجا على طيور الفولاذ التي تهشم وجه الأرض، وذهب ليسكن في كهوف العصير الحجري، مختفيا، غالبا عن حاجتنا له، ومتمركزا وراء صرخته المدوية الما حول ثقب الأوزون وشراهة الآلة الإنسانية في تمويل كل شيء الى مادة استهلاكية، تنقض على الإنسان، وتحيله الى كومة من الشهوات الزائضة والريضة، والى رغبات مخاتلة ومختلة في توازنها.

في الزمن الذي سماه بعض المتطرفين في الحب.. الزمن الجميل.. كان الماغوط عاشقا وساحرا واقعيا وأميرا ضلّيلا، بهامة لم تنحن إلا للمرض، كان يكتب القصيدة بالشعر، ويحقق الموقف الشعري بالإنسان الذي يتوهج في داخله، وتسيل من سخريته اللاذعة الأشعار؛ كما ثو انه مصفاة للكون، ويذهب للسرد على قرس الشعر، ويخرج من السرد على جناح

في الزمن الجميل.. أنتج الماغوط قصيدة الحياة، وعلمنا كيف نتوجس من المطر، ونحذر من الجنرالات، وكيف نصرخ في وجه الظلمة، لندافع عن أرواحنا وملامحنا ووجودنا بالشعر، وأن نبقى مخلصين لدفء إنسانيتنا دون أيديولوجيا سميكة تقطر تريصاً بنا.

وكما لو انه آخر الشعراء الضاجين بصخب الرغبة في التحليق، رمل عنا وهو يهمي بقصيدته الأخيرة، مبتعدا عن كآبة الراهن، بكل ما تحمله من سقوط الدننا وأرواحنا وأوراق التوت التي كانت تغطى عوراتنا.

كان الشمر يتدفق من روحه ليخلصها من اكتشاب العالم، ويشير عليه بأن يبقى نائيا بنفسه عن الوسخ، الذي يجر البشرية نحو مكيدة التأتمت في ظلمة الآلة والحسابات المصرفية والرغبات الضاسدة وقنابل اليورانيوم المنضب والصورايخ العامرة للقارات.

أجل.. ثقد كان الشمر عند الماغوط في الصورة وفي الموقف وفي الحياة يسيل منه، من سرده ومن شعره، يتماهيان معا، وينضردان بصياغة عالم متوهج بتوقه للخلاص من قيود السكونية والخداع والظلام.

شكلت قصيدة الماغوط وعي أجيال عربية كاملة، كانت تتسرب من مسرحه الذي انطوى مساحة فائقة الاقتراب من الناس في عيشهم وكدهم وعنتهم والجور الذي يقع عليهم، وأسهم بذلك في تأسيس حالة من الانتباه الى شعرية تتجاوز السكونية والمراد الجاثم في القصيدة العربية.

لقد صاغ شعريته بطلاقة غير مسبوقة، لم يركض وراء ما ستقوله قصيدته، ولم يمعن في إجراء عمليات تجميلية للقصيدة، ولم يستسلم لأهواء المغامرات المترفة التي يسمى أصحابها في الشعر الى إنتاج نصوص لا يقرأها سوى النخبة. كتب دون التفات للوراء أو خوف من الأمام، وحقق منجزا باذخا من الحرية في الشعر والحياة.



